HELICON

REVUE INTERNATIONALE DES PROBLEMES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA COMMISSION INTERNAT. D'HISTOIRE LITTÉRAIRE MODERNE

TEXTE EN ALLEMAND, ANGLAIS, ESPAGNOL, FRANÇAIS, ITALIEN

TOME II FASC. 1



EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON

AMSTERDAM LEIPZIG

TABLE DES MATIÈRES

ESTHÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE

FORM IN THE ART-NOVEL

Early in the development of the novel Henry Fielding said that all that is needed "...to the composition of novels and romances..." is "...paper, pens, and ink, with the manual capacity of using them". Fielding here discerned the need to differentiate between the pastime (i. e. non-artistic novel) and the art-novel, a differentiation that seems little understood by contemporary critics.

Yet this distinction between the pastime-novel and the art-novel is necessary if criticism of the novel is to be lifted from its present slough of superficiality and confusion. In making this distinction I am merely applying an accredited aesthetic. Art is man's attempt to interpret his relation to what D. H. Lawrence elegantly called the circumambient universe. This serious, and frequently unexpressed purpose does not preclude entertainment in the sense of deep satisfaction and enjoyment.

On the basis that art is man's interpretation of the world, or of some phase of the world in which he finds himself, consider the problem of the technique of the novel. A discussion of technique merely as technique is unsatisfactory; it merely calls to mind such cliches as "neatness of form", "general artistic effectiveness". To go no further than this is to be confounded by the technique of such books as *Eyeless in Gaza* and *Les hommes de bonne volonté* and to be impressed by the polished neatness of Mr. Thornton Wilder. To gain significance the consideration of technique must go *beyond technique.*[1]

I shall consider only one aspect of technique, that which Professor Chandler was thinking of when he wrote: "We have no name for the broad inner organization of literature as opposed to the detailed external organization called style. We hear of technique or form or design in literature, but none of these exactly fits." For the time being this larger aspect, the arrangement of the whole, may be designated *form.* Only by linking form to the impulse from which it arises can we establish a vital approach to the novel and successfully establish criteria by which the art-novel fittingly may be judged, appreciated, and, further, by which it may be differentiated from the pastime-novel.

[1] This essay concerns itself with one aspect of the novel. It appears to me that no novel can be *completely* successful without fulfilling the requirements here set forth; that there are innumerable factors equally important, is indubitable.

The attempt must be made to establish the relationship between the artistic process of novel creation and modern psychological concepts and aesthetic theory. Following John Dewey, the critic of the novel should have in mind that the proper point for the beginning of a consideration of art is its connection with discovered qualities of ordinary experience. Each individual is confronted with a tremendous mass of material, or objective data. This inchoate reality he must organize into some sort of meaningful synthesis. The function of the art-novel is to articulate organization: the art-novel represents a synthesis far beyond that which can be achieved by the average individual or through the average novel.

The art-novel, indeed, in Professor Parker's phrase is the most complete means of "...giving form to mixed and varied feelings — of bringing them into clarity and order". This impulse to organize, to give form, not only to our "mixed and varied feelings", but to inchoate external reality, springs from the fact of man's emotional and intellectual awareness. Critics have hinted at some such idea as this concerning the origin of form, though none has consistently carried it into practical criticism of the novel. Almost without exception they have shown that they labor under the conventional and antithetical concept that form is a purely "literary" device.

Among those who at least theoretically have maintained the importance of philosophy is Wilson Follett, who says: "Probably all of us do whether we know it or not have a philosophy, even if only a philosophy of negatives, and having it we perforce look at the world through it." Without doubt the individual's philosophy or organization is the strictly personal glass through which he looks at life. W. Somerset Maugham says in *The Summing Up*: "We start by living, each one of us, in the solitariness of our own minds and from the data given us and our communications with other minds we construct the outside world to suit our needs. Because we are all the result of one evolutionary process, and our environment is more or less the same, the constructions we make are roughly similar. For convenience and simplicity we accept them as identical and speak of a common world. The peculiarity of the artist is that he is in some particular different from other men and so the world of his construction is different too. It is this idiosyncrasy that is the better part of his equipment." In broad terms, this organizing power, though itself dependent upon the external physical world, at once integrates the subjective and objective worlds, and regroups objective data to conform with the subjective configuration. Something of this kind was in T. E. Hulme's mind when he emphasized that "...art cannot be understood by itself, but must be taken as one element in a general process of adjustment between man and the outside world."

Ralph Fox in *The Novel and The People* came near to an interesting concept of form. He makes the point that "...Marxism insists that neither form nor content are separate and passive entities. Form is produced by content, is identical and one with it, and though the primacy is on the side of content, form reacts on content and never remains passive. Marxism can never be a mere fashionable parade-

dress for the modern author. It is his outlook on life, his touchstone for reality, it enables him to discipline and shape that very "deepest knowledge" which seeks expression. Indeed, Marxism must be the writer's way of perceiving and knowing the real world." Mr. Fox went far in his analysis of the relation of form to content ; however, he failed to realize, under his social-philosophy predilection, that, though one's social or political philosophy casts a general coloring on one's view, the individual configuration tempers the configuration created by the philosophical school. At least this is true of writers who are more than class voices.

An art-novel is, according to this view, an interpretation, unique as is any work of art, because it is the organization of the individual.[1] As the organization is unique, communication is extraordinarily difficult. The artist is attempting to convey a summation of the way life is grouped, at a particular moment or period, a summation, of course, which may give way to others in the future. The difficulty in communication is owing to the fact that the reader, with one organization (configuration), is confronted with an alien organization (configuration). The expressive powers of the writer are directed to the setting up of one organization or configuration which for the moment at least will displace the reader's own.[2] Form is the inclusive means by which the artist expresses his organization at the time of writing. Thus form is the natural expression of effort to find an expressive medium. In either instance there is an element of inevitability. Leggett, in his *Idea in Fiction*, denies the validity of the critical cliche, "significant form". Such a phrase is redundant. Form that is not a natural expression of the author's organization is spurious, superimposed, and thus meaningless. Form that does not have an intrinsic relationship may be "clever", "interesting", "pleasing", but it is not a mark of the art-novel. Indeed all aspects of technique are means by which the novelist attempts to convey his attitude or philosophy and are the natural expression of philosophy. The experiment of giving to fourteen authors a single plot around which each independently wove a story was highly significant. Each writer was unconsciously attempting to convey his general outlook through the specific material of the situation. The experiment is easily duplicated by extracting the basic plot from *Aucassin and Nicolette* and presenting it to a group of writers. If it happens to be a group of mediocre and low ability, the result, it has been found, will be stories bristling with "pulp-sentimentalism".

If this concept of the origin of form is accepted, a definite criterion emerges in reference to this aspect of the novel. The writer of the art-novel is not concerned with sheer artifice, with mere effectiveness,

[1] Throughout this discussion I wish to imply that the organization may be purely emotional, and that the resulting form *may* be the completely unconscious expression of the organization.

[2] Maier and Reninger in their *Psychological Approach to Literary Criticism* have done much to give new life to literary criticism by the application of Gestalt psychology to literary problems. They, and others with a psychological approach, however, have side-stepped the problem of fiction.

with winning attention, with pure stimulation. He must, of course, be effective, win attention, stimulate, yet primarily he is concerned with conveying the pattern of his organization in terms of the exigencies of this pattern. His form is purely functional. It is functional in the sense that the re-creation which takes place in every aesthetic experience could not be completed without it. Form is the direct expression of the organization.

The application of such a concept of and approach to the novel presents more difficulties than the statement of principle. It calls, quite obviously, for a formulation of the author's basic philosophy, which usually has to be arrived at through reading the author's novels. With some novels the form will be obviously adequate or inadequate for the attitude which the novelist is attempting expression. With other novels in which the philosophy or attitude is entirely implicit, many formulations may be made.[1] It is every critic for himself. Yet there should be a uniformity of opinion within a range of variation. And, of course, the range of variation supplies the fun.

The dilemma of the more serious critics of the novel arises from the absence of a critical technique with which to deal with this larger and fundamental problem of the novel. According to many historians of the English novel, an artist must have a philosophy of art. It is admitted, however, that before the advent of naturalism, the novel attained no such philosophy. This obviously puts the historian-critic of the novel in a hole. To get out he frequently invalidates his own theory by considering the earlier novelists with a seriousness that presupposes a philosophy of art. Either this, or he sidesteps the issue by resorting to critical stereotypes, frequently to literary influences of the most tenuous kind, or to a mechanical categorizing. The approach I suggest is as applicable to novels of the period before the novel acquired a definite philosophy of art as it is to novels written later. It is a matter of studying the older novels and novelists in their whole language patterns. With a knowledge of the conventions of the art in a given period, the novelist should be studied from the point of view of his deviation within, and from, the conventions of his period. Thus a consideration of his novels reveals the way in which he attempted to express his life organization or attitude and the nature of that attitude. Something of his value as an artist should be revealed.

If form depends in any way upon unique organization, some deviation from conventional technique is to be expected from every novelist who is not purely conventional. On such a novelist as Thackeray forceful limitations were imposed from outside — from public taste, from preconceptions as to the nature of novel. The modifications which Thackeray did or did not make are significant. A comparison from this point of view of the novels of George Eliot and Thackeray indicates a vital difference. The configuration of George Eliot imposed a pattern

[1] Superficially this approach would seem to be more applicable to the philosophical novel. I can only obviate such an opinion by emphasizing that throughout I use "philosophy" and "attitude" synonomously.

upon her fiction, a pattern which could not be expressed in the accepted fictional mold of her time. Her originality arises more from her philosophy than from any subtlety of personal perception. Her strength and her weakness is revealed when her work is looked at from this point of view. Her form is significant, and was especially so at the time of writing. (Obviously this does not *necessarily* make her greater than Thackeray as a novelist.) Thackeray's general configuration had some philosophical uniqueness, but his philosophical conviction was not sufficiently strong, except in one or two instances, to cause him to reshape the fictional pattern of his age. His modifications of that pattern in *Vanity Fair*, however, are especially interesting for what they reveal concerning the less pervasive changes in his other works, indicating, for example, why the episodic manner fitted what Lubbock calls the panoramic point of view of Thackeray, and they also reveal more clearly Thackeray's concept of the nature of man.

I merely suggest possibilities of the application of this approach. In each instance a thorough application necessitates at least a separate essay. The results of an examination of a particular novel or novelist in each instance inevitably will be controversial. Yet, even though the details of an interpretation are suspect, this approach through form to basic attitude leads us nearer to the essentials of the art-novel. In addition it may keep us from bogging down in critical superficialities. Furthermore, it may obviate looking upon fiction criticism as a sort of higher pharmacopoeia, with definite rules of its own. I do not deny that there are some rules. What rules there are, however, must be looked upon as suggested methods of better expressing a particular attitude. One of our most eminent American critics of the novel has fallen into this trap. I realize that it is unfair to use this example, coming as it does from the critic who has done more than any other to further serious and fundamental criticism of the novel. I use it as symptomatic of our inability to escape critical inheritances (and because through it I can make my point). This critic states that Hardy in his novels was actuated by motives of art rather than philosophy. He assumes, apparently, that Hardy's use of chance is a matter of artistic expediency. Chance in Hardy is challenged on this basis : "But when it comes to positive motivation, it is generally better art to ignore altogether the operations and dispositions of an extra-human order, which are so hard to trace and chart, and confine oneself to familiar human nature." To make such a demand categorically is illegitimate on the basis of this approach. If Hardy was dictated by the motives of "art", his sincerity is dubious and from my point of view the value of his art is in question. If, however, Hardy's reliance on what is called "chance external impingements", on the "extra-human", on "satires of circumstances", are, as I believe, a result of his organization, his philosophy, they are marks of the artist's sincere desire to express himself. If one brought together Hardy's professed ideas on his writing, set his "Satires of Circumstance" beside his novels, the things this critic objects to would be seen as a result of his philosophy. To demand that Hardy separate his writing from this philosophy is to deny the inevitable

connection, which Mr. L. H. Meyer rightly insists upon, between the novel as descriptive of human nature and philosophy as descriptive of the universe. On the basis I am expounding, Hardy may not be condemned on artistic, but only on philosophical grounds.

The many experiments in form in our century illustrate the thesis that form is the result of organization. The variety of experiment results from heterogeneous philosophical and social points of view. The greater conformity of the nineteenth century relieved the average novelist of the necessity of evolving radically different form. Revolts such as we find in Hardy, Virginia Woolf, Dos Passos, Faulkner, Jules Romains, to take widely different examples, result from new attitudes and particular purposes striving for adequate expression. Virginia Woolf, for example, looks at the world in a manner which she recognizes cannot be expressed through the methods of the Victorian family grouping, through the panoramic method of Thackeray, or through the way of the various naturalistic or satiric methods of the late nineteenth century or early twentieth. Her individualistic impressionism, with its sense of the evanescent quality of character against the background of a physical world which exists as individuals see it and against the varied and frequently inimical social world, necessitates her combination of impressionism and expressionism. Her books are successive attempts to express the same general attitude, which because of its subtlety is especially difficult to reduce to language patterns.

That the changed and changing social concepts of our times have radically modified the form of the novel is patent when we look at the proletarian novel. In America, for example, Dos Passos attempts to find a form which directly reflects his proletarian point of view. He and other Marxists, or near Marxist writers, are swayed by the conviction, as one proletarian has put it, that "the experience of mass humanity" is "more significant", "more normal" than the personal themes of other eras. His way of looking at external reality is directly expressed by his technique. The old fiction molds will not contain the new materials. The juxtaposition of the technique of Jules Romains to that of Dos Passos, though the specific political philosophy of each is dissimilar, indicates the breakdown of the older forms or organization. Romains is explicit on this:

"What I see before my eyes is life in the twentieth century, our own life as modern men. I face the fact that this life of ours is very difficult to group around any central character; that, indeed, it obstinately refuses to be so grouped; and that it refuses to be so much more than used to be the case. A century ago it may not have been absurd to make the whole life of a city like Paris gravitate around a single individual, and associate everything with the experiences of one man. Today, in my belief, it would be rather ridiculous.

I also face the fact that, in the world as I see it families are not of very much importance... One can — indeed, one should — find a place for them in the picture. But confining oneself to depicting a family is not painting the present day scene, nor is it interpreting its spirit.

For all this I am not responsible. You may regret the strong factor of unity — strong and simple — which a central character, or at most one family, imparted to a work of fiction. I regret it myself. But it is a question of making up our minds whether we prefer a factor of unity or the living truth in our picture; or to put it

better, whether we propose to hold on at any price, when we are depicting the world that we have before our eyes, to a treatment of perspective which has become inadequate."

The reason for the departure of these men from orthodoxy in technique, and thus the artistic significance of their work, cannot be realized unless form is approached from the point of view of the underlying philosophy.

I have *suggested* an approach to the novel and to its technique which I believe brings the critic into contact with the central problems of art. If critics of the novel accept some such point of view as this, they will escape some triteness, and perhaps better understand the roots of art, to come closer to the artist's intention. It may keep him from having an exaggerated admiration for many a "straight novel", from putting too much importance on mere story. Finally it may allow him to adapt himself to those novels which put man into some vital relatedness to external reality. For if the novel is art, let us treat it as such.

(Western Reserve University, Cleveland, Ohio, USA.)

– *Winfield H. Rogers*

PÉRIODES ET COURANTS

STEFAN GEORGE ET LES POETES SYMBOLISTES FRANÇAIS

Ce n'est pas une tâche aisée que de questionner un poète tel que Stefan George et de tenter de pénétrer dans le laboratoire secret de sa pensée. Peu d'auteurs autant que lui se sont complus à s'entourer d'une sorte de mystère et ont si rigoureusement consigné leur porte à tous les regards indiscrets. Et pourtant, il est un événement personnel sur lequel il a lui-même attiré notre attention, au sujet duquel il a tenu à nous apporter un témoignage précis, je veux parler du séjour qu'il a fait à Paris en l'année 1889, année mémorable qui marque à la fois la date de sa naissance comme poète et l'apogée de l'école symboliste française. Et en effet les vers qu'il a composés avant son voyage à Paris n'étaient que de timides essais, les balbutiements hésitants d'un débutant qui cherche encore sa voie. Mais ouvrez le premier recueil de poésies publié l'année qui a suivi son voyage à Paris, en 1890, et qui porte le titre : *Hymnen*. Du coup, vous entrez dans un monde tout à fait nouveau ; vous vous trouvez en présence d'un art très sûr, déjà presque parfait, et dont les thèmes, les éléments, le style, la prosodie — tout ce qu'on a appelé plus tard «*der neue Ton*» — n'a pu être appris qu'à Paris par le jeune poète. Nous sommes aujourd'hui trop habitués à cette forme nouvelle du lyrisme géorgien pour bien nous rendre compte de la force avec laquelle, en son temps, cette nouveauté a éclaté. Les contemporains ne s'y sont pas trompés. Pas davantage le poète lui-même. Persuadé que cette nouveauté ne pouvait encore être comprise du public allemand, il a réservé la première édition de ses *Hymnes* à un cercle d'amis, en même temps qu'il en adressait un exemplaire, revêtu de son hommage, à son vénéré maître Mallarmé, chef des poètes symbolistes français.

Cette publication qui passa à peu près inaperçue en Allemagne, reçut un accueil chaleureux dans les Revues parisiennes, dans les *Cahiers pour l'art* d'André Ghil, dans l'*Hermitage* et dans le *Mercure de France*, de la part des écrivains symbolistes français et belges, heureux de saluer dans le jeune poète allemand un frère en poésie et un frère d'armes, désormais leur associé au service d'une cause commune. Reconnaissons là un cas à peu près unique dans les annales de la littérature : un des plus grands poètes de l'Allemagne a reçu à Paris la première consécration de sa vocation naissante.

Stefan George lui-même a plus tard évoqué les souvenirs de ce premier séjour à Paris dans un poème du *Siebenter Ring*, tout chargé de reconnaissance émue, intitulé *Franken* — ce qui veut dire : «au pays

des Francs» — poème d'une admirable concision où il lui a suffi de quelques strophes pour exprimer ce que des pages entières d'un commentaire en prose ne sauraient exposer Laissons-nous donc conduire par le poète lui-même.

Dès le premier vers se dessine le douloureux conflit qui l'a obligé à quitter son pays natal :

Es war am schlimmsten Kreuzweg meiner Fahrt.

L'époque dans laquelle il vit ne lui présente en effet que des spectacles qui blessent son âme de poète. Là-bas, Berlin, la capitale tentaculaire, berceau d'un naturalisme envahissant, foyer d'une idéologie révolutionnaire lourde de menaces et d'où s'échappent des flammes vénéneuses :

Dort, am Abgrund züngelnd, giftige Flammen.

Ici, tout près, son cher pays rhénan, riche d'un si grand passé historique, artistique, religieux, mais aujourd'hui envahi par la souillure d'un industrialisme sacrilège qui donne la nausée au jeune poète, et par l'étalage d'un matérialisme sans vergogne et provocant qui semble bafouer ses rêves les plus sacrés :

Hier, die gemiedenen Gaue, wo der Ekel
mir schwoll vor Allem, was man pries und übte,
Ich ihrer — und sie meiner Götter lachten.

C'est alors qu'arrive à ses oreilles un appel, sorte de mystérieuse invitation au voyage, venue de là-bas, de l'ouest, du pays des Francs :

Da lud vom Westen Märchenruf...

Ce message fabuleux, il semble à Stefan George qu'il monte d'un passé lointain et légendaire, peut-être du fond de son propre passé. Ne serait-ce pas la voix d'un lointain ancêtre qui, par dessus les siècles, lui rappelle les souvenirs restés chers d'un passé tout à la fois glorieux et douloureux?

....So klang
Das Lob des Ahnen seiner ewig jungen
Großmütigen Erde, deren Ruhm ihn glühen.
Und Not auch fern ihn weinen ließ.

Qui est donc ce mystérieux ancêtre — *dieser Ahne?* On a beaucoup épilogué sur la question de savoir si oui ou non Stefan George portait du sang français dans ses veines. En ces termes le problème me paraît mal posé. N'oublions pas que Stefan George est un poète symboliste et que cet ancêtre revêt à ses yeux un caractère éminemment symbolique. Ce que le poète a voulu exprimer par là, je crois, c'est qu'il existe une communauté lointaine, à la fois ethnique et morale, entre sa patrie rhénane et cette vieille terre de France qui a donné son titre au poème *Franken*. Les anciens Francs n'étaient-ils pas une population riveraine du Rhin? Et n'est-ce point cette communauté raciale qui a donné son acte de baptême à la France moderne et dont le souvenir s'est conservé dans nos vieilles chansons de geste — *gesta Dei per Francos?* N'est-ce point ce qui explique aussi l'attrait que cette terre conti-

nuera à exercer sur les descendants des Francs restés en pays rhénan — attrait qu'exprime si bien le dernier vers du poème, qu'on croirait cueilli, tel quel, dans quelqu'une de nos vieilles chansons de geste :

Returnent Franc en France dulce terre.

C'est sollicité par cet attrait féerique — *Märchenruf* — et l'esprit peuplé de ces souvenirs légendaires que, par une matinée du mois de mars 1889, le jeune poète rhénan, âgé de 21 ans, regardait défiler, à travers la portière de son compartiment de chemin de fer, les riches paysages de la vallée de la Moselle et de la Marne. Il vient dans ce pays étranger non pas en visiteur étranger, mais il est «l'héritier» — *der Erbe* — que salue au passage cette *dulce France* où l'appelle la voix de ses lointains aïeux :

Ein Rauschen bot dem Erben Gruß — als lockend
In Freundlichkeit und Fülle, sich die Ebnen
Der Maas und Marne unterm Frühlicht dehnten.

Le voici maintenant débarqué à Paris. En quelques traits de plume il évoque ses impressions : le charme souriant de cette ville accueillante, la beauté un peu mélancolique de ses jardins — les Tuileries, le Luxembourg ; la silhouette de ses vieilles tours et voûtes gothiques, la Tour Saint-Jacques, les tours de Notre-Dame, la flèche de la Sainte-Chapelle, évocations fantastiques quand elles se détachent sur le ciel nocturne. Et puis surtout, il est pris par l'enthousiasme communicatif d'une jeunesse qui, en ce temps-là, donnait encore une animation bruyante et turbulente au Quartier Latin où Stefan George lui-même s'était logé. Il avait fait, dans son hôtel, la connaissance d'un jeune poète Toulousain, Albert Saint-Paul, qui l'avait initié au mouvement littéraire d'alors et introduit dans les cercles où se discutaient passionnément les théories nouvelles de l'esthétique symboliste. Et puis, un jour, il l'avait conduit à la Rue de Rome, aux fameuses soirées du Mardi où, dans son très modeste intérieur, le grand poète Stéphane Mallarmé réunissait les coryphées de la nouvelle génération littéraire. Le jeune poète allemand assista souvent à ces colloques. On rentrait, vers minuit, en joyeuse bande, en passant près de la gare Saint-Lazare, de l'Opéra, du Louvre, de la Sorbonne, tout en devisant art, poésie, prosodie. «C'étaient, raconte Albert Saint-Paul, les étapes magnifiques d'un chemin de rêve, que prolongeait la magie du ciel nocturne.» N'est-ce pas le souvenir de ces promenades nocturnes et aussi l'écho des bruyantes et tumultueuses discussions qu'évoquent les premiers vers de la 3e strophe?

Und in der heitren Anmut Stadt, der Gärten
Wehmütigem Reiz, bei nachtbestrahlten Türmen
Verzauberten Gewölbs, umgab mich Jugend
Im Taumel aller Dinge, die mir teuer.

Paul Valéry, un des survivants de cet âge héroïque du symbolisme français, s'est attaché, dans le second volume de ses souvenirs littéraires, intitulé *Variété,* à faire revivre l'atmosphère de cette année 1889 où Stefan George a débarqué à Paris, et qui marque l'apogée de toute une

génération littéraire. Il y avait, nous dit-il, «*quelque chose de religieux dans l'air*». Toutes les revues littéraires qu'on voyait éclore, jour après jour en une prodigieuse floraison, apportaient des œuvres d'une étrange nouveauté, sibyllines, parfois déconcertantes, que les initiés se transmettaient comme un trésor secret, et sur lesquelles s'engageaient ensuite les polémiques les plus passionnées; elles agissaient, nous dit Paul Valéry, à la fois «comme un charme et comme un glaive», divisaient le monde lettré en camps ennemis, soulevaient pêle-mêle des enthousiasmes délirants, de la stupeur, des ironies ou de sonores colères *(Im Taumel aller Dinge, die mir teuer)*. On avait l'impression d'assister à un renouveau total de toutes les valeurs poétiques, à une renaissance du lyrisme français — comparable à celle qui, au XVIe siècle, avait enflammé les jeunes poètes de la Pléiade, les Ronsard, les Joachim du Bellay, les Remy Belleau, les Du Bartas. C'est dans cette atmosphère vibrante et au contact de cette jeunesse enthousiaste que Stefan George a reçu sa première initiation au symbolisme.

Mais cet enthousiasme se serait sans doute bien vite dissipé, s'il n'avait été entretenu par la lecture attentive, par la méditation et par l'étude assidue des grands maîtres qui avaient allumé cette flamme sacrée sur l'autel et veillaient sur elle dans le sanctuaire:

Da schirmten Held und Sänger das Geheimnis.

Held und Sänger — «paladin et chanteur» — et puis, au centre, *das Geheimnis* — termes abstraits et symboliques, qui vont prendre figure humaine dans trois personnalités distinctes, particulièrement représentatives, que George a détachées du groupe: Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Mallarmé.

Villiers, sich hoch genug für einen Thron.

Villiers de l'Isle-Adam c'est *der Held*. Il descendait en effet d'une des plus vieilles familles de France. Au temps des croisades, un de ses ancêtres, à la tête d'une poignée d'hommes avait défendu l'île de Rhodes contre une puissante armée turque. En récompense Charles-Quint lui donna l'île de Malte et le fit Grand-Maître des chevaliers de Malte. On raconte que le dernier descendant de ce Grand-Maître, le poète Villiers de l'Isle-Adam, celui-là même avec qui George s'était lié d'une toute particulière amitié, avait un jour fait valoir ses droits de prétendant au trône de Grèce et avait eu à ce sujet une entrevue avec Napoléon.

Villiers, sich hoch genug für einen Thron.

N'ayant pu obtenir ce trône, il avait reporté ses ambitions sur la poésie, c'est-à-dire sur la royauté de l'esprit, et, la tête auréolée de cette légende, il dominait désormais les cercles symbolistes parisiens de sa haute stature de chevalier et de sa parole éblouissante de poète.

Voici maintenant le second représentant que Stefan George évoque: Verlaine, *der Sänger*.

Verlaine, in Fall und Buße fromm und kindlich.

Entre ce bohême, véritable pilier de cabaret et d'hôpital, et le chevalier-poète, cette fière et hautaine figure qu'était Villiers de l'Isle-Adam, quel contraste ! Et pourtant il existait entre eux une secrète affinité : ils étaient tous deux des poètes symbolistes et visionnaires, entièrement consacrés au culte de leur art et qui professaient la même héroïque ou enfantine insouciance à l'endroit de l'ordre bourgeois et des bas calculs de la vie matérielle.

Mais voici le chef très vénéré autour duquel spontanément est venue se grouper toute cette génération littéraire, celui en qui s'incarne le plus purement le «secret» — *das Geheimnis* — de ce nouveau culte de l'art — celui qui a mis toute sa vie au service de l'Idole qui règne sur sa pensée, et lui a offert en holocauste sa chair et son sang :

Und für sein Denkbild blutend — Mallarmé.

Etrange ascendant qu'a exercé cette figure de poète sur toute une génération littéraire ! Cet ascendant tenait moins aux œuvres que Mallarmé avait réellement composées et auxquelles d'ailleurs lui-même ne prêtait qu'un caractère provisoire et allusif, qu'aux œuvres qu'il projetait de faire et que sa conscience artistique, exclusivement concentrée sur la recherche de l'absolue et impeccable perfection, l'empêchait de produire et de livrer au public. C'était un homme qui avait d'emblée renoncé au monde, à toutes les commodités de la vie, à toutes les facilités du succès, à tous les honneurs de la gloire, et dont le travail en littérature, comme l'observe si justement son grand disciple français, Paul Valéry, se manifestait surtout par le nombre de ses *refus*. Il définissait le beau : «*ce qui désespère*». Au regard des surhumaines exigences d'une pareille conscience d'artiste, tous les autres poètes, même les plus illustres, paraissaient entachés d'impureté. «*Ich Euch Gewissen*», ces paroles hautaines que Stefan George plus tard adressera à ses contemporains, Mallarmé aurait pu les reconnaître siennes. Entre les «deux Stéphanes» — Stéphane Mallarmé et Stefan George — il y avait plus qu'une homonynie fortuite : il se découvrait une secrète consanguinité spirituelle. Et c'est le sentiment qui a inspiré à Stefan George, dans une étude sur Mallarmé publiée dans les *Blätter für die Kunst*, cet hommage presque filial rendu par le disciple à son père spirituel :

Deshalb, o Dichter, nennen Dich Genossen und Jünger so gerne Meister, weil Du am wenigsten nachgeahmt werden kannst und doch so Großes über sie vermochtest ; weil alle in Sinn und Wohlklang nach der höchsten Vollendung streben, damit sie vor Deinem Auge bestehen ; weil Du für sie immer noch ein Geheimnis bewahrst und uns den Glauben lässest an jenes schöne Eden, das allein ewig ist.

Ces lignes nous révèlent ce que représentait pour le jeune poète allemand le mouvement des symbolistes français : une *perfection artistique* qui apporte au monde des exigences nouvelles. Voyons d'abord comment historiquement cette conscience artistique est née.

On a dit de l'école des symbolistes français, comme aussi de la poésie de Stefan George, qu'elles marquaient, l'une en France, l'autre en Allemagne, une réaction contre le naturalisme. Chronologiquement ce n'est peut-être pas tout à fait exact, puisque cette même année 1889

marque l'apogée à la fois des deux doctrines, tout au moins en France. Mais ce qui est bien certain c'est que dès la première heure, ces deux mouvements sont entrés en conflit. Le conflit a pris corps en Allemagne dans la personne des deux plus grands poètes lyriques d'alors : Dehmel et Stefan George. En 1892 avaient paru les *Blätter für die Kunst* de Stefan George. En 1894 Dehmel de son côté publiait sa revue intitulée *Pan*. Il envoya à George une invitation imprimée à collaborer. George ne répondit même pas. On conçoit que Dehmel en ait éprouvé quelque aigreur :

Er hat uns aber nicht nur keine Beiträge geliefert, sondern hat bei seinen Pariser Freunden unser Unternehmen zu diskreditieren versucht, als eine Brutstätte des deutschen Naturalismus. Möglich übrigens, daß Herr George sich verletzt gefühlt hat, weil wir ihm nicht eine ganz besondere handschriftliche Aufforderung zur Mitarbeit gespendet haben. «Pan» ist aber doch eine öffentliche Zeitschrift, keine bloß für einen «geladenen» Kreis. Jeder, der sich für berufen hält, ist eingeladen. Wir backen keine Extra-Bretzeln.

Cette boutade marque déjà l'opposition radicale entre deux conceptions antagonistes de la littérature. Assurément naturalisme et symbolisme se présentent en littérature tous deux comme un renouveau. Ils veulent tous deux réagir contre le poncif d'une certaine littérature conventionnelle, l'*Epigonentum*. Mais ils comprennent tout autrement les relations de l'artiste et du public, comme aussi les relations de l'art et de la vie. Le naturalisme prétend *renouveler l'art par la vie*. Il veut abattre toute séparation entre l'art et la vie, en faisant de l'art l'expression aussi directe et aussi véridique que possible de la vie, sans aucun choix, sans aucune sélection, sans aucun arrangement, c.-à-d. sans aucune «forme» interposée. De plus, par ses aspirations profondes, il veut être un art essentiellement *populaire, social*, une *littérature «pour tous»*. C'est pourquoi il donne la préférence au roman et surtout au théâtre, qui agissent fortement sur les masses. Même le lyrisme n'échappe pas à cette emprise. Dehmel, poète lyrique, ne cherche qu'à conquérir la plus grande popularité possible. Son public préféré, lui-même le dit, ce sont les étudiants du premier semestre, les employés de commerce, les demoiselles de magasin, les jeunes ouvriers. C'est pourquoi il prend son inspiration dans tout ce qui peut exercer l'action la plus forte sur ce public, à savoir le *Sturm und Drang* érotique et sexuel de la jeunesse *(Die Verwandlungen der Venus)*, ou le dynamisme révolutionnaire des masses urbaines et prolétariennes *(Die Großstadtlyrik)*.

Rien n'était plus éloigné de la conception que Mallarmé se faisait de la fonction spirituelle de l'art et de sa noblesse, qu'une pareille *littérature «pour tous»* qui ouvrait ses portes toutes grandes aux flots troubles de la vie instinctive et aux aspirations tumultueuses des foules. Tout l'effort de sa vie tendait au contraire à établir *une distance*, qu'il estimait indispensable, entre la vie et l'art, entre l'impulsion trouble de la vie et la forme lucide et parfaite de l'art. Et c'est précisément cette exigence d'une *forme*, d'une forme lucide et parfaite, dominant la vie, que représentait pour lui l'art. Car l'art suppose toujours un choix, un affinement et une maîtrise et il appelle le recrutement d'une *élite*, d'un public de choix groupé autour de l'artiste créateur. Ainsi, de tous

les temps, se sont transmises les hautes initiations et les grands styles, dans le domaine de la pensée, aussi bien que de l'art. Ecrire, pour gagner un lecteur, pour complaire à un public paraissait à Mallarmé une déchéance, un péché contre l'esprit, contre la conscience de l'artiste. Et c'est pourquoi il éprouvait une invincible méfiance à l'endroit du théâtre, qui est un art pour la foule, et à l'endroit du roman où triomphe ce qu'il appelait le «reportage», *die Berichterstatterei*. Seul le lyrisme qui retourne aux sources profondes, pures et originelles de la vie intérieure constituait à ses yeux en littérature une sorte d'enclos sacré, un sanctuaire réservé et régénérateur — à peu près l'équivalent de ce que Bayreuth représentait pour les premiers dévots de l'art wagnérien.

Ainsi se précise ce qu'on a appelé la théorie de «l'art pour l'art» qui est simplement le sentiment de cette autonomie sacrée de l'art et de cette distance nécessaire entre l'œuvre d'art et la vie, entre le «sacré» et le «profane». Multiples furent les attitudes par où d'abord s'est manifestée en France cette conception de l'art.

D'abord voici la formule extrême, la plus paradoxale et la plus hyperbolique : l'*esthétisme* de ceux qui s'intitulaient les «*décadents*» — parce que les époques de décadence leur paraissaient tout particulièrement favoriser une pareille conception de l'art. Dans l'*esthétisme* s'affirme en effet une incompatibilité radicale entre l'art et la vie, un refus absolu chez l'artiste de se conformer à la norme commune, un dégoût insurmontable de la vie avec ses fonctions grossières et une hostilité à l'endroit de toute sociabilité humaine, dégoût et hostilité qui vont jusqu'à la glorification des instincts les plus antisociaux et les plus antinaturels, la froideur, la stérilité, les perversités, la cruauté, le satanisme, toutes choses qui, dans la pensée de l'esthète, s'associent secrètement avec la conception qu'il se fait de l'artiste et avec ses rêves solitaires de beauté. L'esthète vit à l'écart de la règle commune, dans un décor artificiel, entouré d'un luxe aussi fastueux que possible, dans une solitude à la fois royale et sacerdotale, plongé dans la contemplation admirative et amoureuse de ses propres perfections et de la beauté incomparable qui en lui a pris corps. Cet *esthétisme* a trouvé chez Stefan George sa figuration la plus hyperbolique dans le poème qui a pour héros *Algabal*, empereur de la décadence, poème dédié au roi Louis II de Bavière. Et sans doute les fameux châteaux du royal esthète ont suggéré au poète la description des fantastiques châteaux souterrains et des coupoles astrales par où s'ouvre ce poème. Mais il est bien certain que c'est à des modèles français, à *Salammbô* de Flaubert, à *Hérodiade* de Mallarmé, à certaines œuvres aussi de Villiers de l'Isle-Adam, que George a emprunté cette atmosphère sèche, cet éclairage irréel, cette ornementation rigide, les gestes hiératiques et aussi l'étalage d'exotisme, le ruissellement de pierreries, les boiseries odorantes, les parfums liturgiques, bref toute cette contre-nature byzantine où se complaît Algabal, artiste-prêtre, adonné au fond de son palais au culte d'une divinité énigmatique et hermaphrodite, dont les rites doivent être sévèrement soustraits aux regards de la multitude.

Et pourtant dans cet *esthétisme* il faut voir autre chose qu'une fatigue de vivre ou qu'un épicuréisme raffiné. On peut y découvrir

aussi une protestation juvénile contre les joies grossières, contre l'adaptation facile à une vie médiocre, peut-être une indéniable recherche de distinction, une quête douloureuse, le souci d'atteindre à un sommet de l'existence. C'est sous cet aspect que George, faisant plus tard un rétrospectif examen de conscience, a lui-même présenté, dans une poésie du *Siebenter Ring*, cette période de sa vie à ses contemporains :

...Als Ihr in Lärm und wüster Gier des Lebens
Mit plumpem Tritt und rohem Finger ranntet :
Da galt ich für den salbentrunknen Prinzen,
Der sanft geschaukelt seine Takte zählte
In sanfter Anmut oder kühler Würde,
In blasser, erdenferner Festlichkeit.

Von einer ganzen Jugend rauhen Werken
Ihr rietet nichts, von Qualen durch den Sturm
Nach höchstem First, von fährlich blutigen Träumen...
...Ihr Kundige, las't kein Schauern, las't kein Lächeln,
Wart blind, für was in dünnem Schleier schlief.

Reconnaissons donc que cet *esthétisme* outrancier, cette formule première et hyperbolique de «l'art pour l'art» n'a été, aussi bien dans la vie de George que dans l'histoire du Symbolisme français, qu'une crise passagère, une de ces «crises d'originalité» dont est coutumière la jeunesse et qui se manifeste chez elle par le besoin d'affirmer sa personnalité en scandalisant de propos délibéré tout son entourage. Mais il est une autre formule de «l'art pour l'art» qui a marqué l'œuvre de George d'une empreinte plus durable, je veux parler de l'influence exercé sur lui par les poètes appelés *Parnassiens*.

Pour les Parnassiens le poète n'est pas un esthète perdu dans son rêve solitaire et royal, un Narcisse uniquement occupé à contempler sa beauté ; il est au contraire un ouvrier d'art, tailleur de pierre, tailleur de bois, ciseleur, médailleur, peintre sur émail ou sur vitrail. Il ne se distingue de ces artisans que par la matière qu'il façonne, et qui est *la parole*, à laquelle il communique ce même caractère d'*objet d'art* — bijou, vitrail, pièce d'orfèvrerie, tapisserie, miniature, ou pastel. Le sujet importe peu ; seule compte cette forme plastique exquise et l'impeccable perfection de l'exécution que lui communique le poète. Stefan George lui aussi s'est essayé à ce travail d'orfèvrerie. On connaît la petite pièce intitulée *Spange* :

Ich wollte sie aus kühlem Eisen,
Und wie ein glatter fester Streif ;
Doch war im Schacht auf allen Gleisen
So kein Metall zum Gusse reif.

Nun aber soll sie also sein :
Wie eine große fremde Dolde,
Geformt aus feuerrotem Golde
Und reichem blitzendem Gestein.

Quelle différence entre ce travail d'orfèvrerie, cette *Goldschmiedekunst des Wortes*, cette prosodie impeccable, et d'autre part le laisser-aller, le vague à l'âme, les négligences de style et de prosodie, les impu-

retés de la rime que tolérait alors encore un certain lyrisme des Epigones en Allemagne, qui ne visait qu'à évoquer une certaine *Stimmung* musicale et rêveuse. Stefan George s'est toujours félicité d'avoir passé par une sévère éducation parnassienne. «Vous avez raison, disait-il à son ami belge, Albert Mockel, vous avez raison, vous autres, poètes symbolistes, de combattre le Parnasse : il stériliserait votre poésie. Mais nous, nous devons instaurer en Allemagne certaines de ces méthodes, momentanément au moins. C'est un commencement nécessaire ; il nous faut développer la *plastique* du langage ; nous devons créer un *instrument de travail*, enseigner aux poètes leur *métier d'artisan* — leur rappeler que le mot est musique, leur apprendre qu'il a un contour, un volume, une masse, une couleur, une saveur...»

Nous voici maintenant parvenus au problème tout à fait central qui domine toutes les discussions soulevées par l'esthétique symboliste française : le problème de la puissance d'expression du mot parlé ou écrit, et de la création d'un nouvel instrument poétique qui permettra au poète, non pas seulement comme le voulaient les Parnassiens, de façonner de véritables *objets d'art*, mais, ce qui est plus essentiel encore, d'évoquer, par une magie inexplorée, et de dénommer les réalités profondes et invisibles, les *visions intérieures* de l'âme humaine. Car c'est là la principale fonction du poète symboliste : cette dénomination des réalités profondes et invisibles de l'âme. Ce problème, dès le plus jeune âge, s'était imposé à la méditation de Stefan George. Lui-même nous raconte qu'il s'était forgé, dès son enfance, un idiome à son usage personnel :

Des Sehers Wort ist wenigen gemeinsam ;
Schon als die ersten kühnen Wünsche kamen
In einem seltnen Reiche, ernst und einsam,
Erfand er für die Dinge eigne Namen.

La récente édition des œuvres complètes de George nous apporte quelques spécimens de ces premières poésies, composées par le poète dans une *lingua romana* de sa propre invention et dont les sonorités éclatantes font songer à l'espagnol. Stefan George en était là de ses perplexités linguistiques, lorsque brusquement la lumière se fit, ou plutôt la solution lui fut présentée par les symbolistes français, tout particulièrement par Mallarmé. Cette solution, la voici. Point n'est besoin pour le poète d'inventer de toutes pièces une langue nouvelle. Le langage existant renferme déjà, à l'état de virtualité latente, et en puissance, toutes les ressources expressives et émotives, évocatrices et magiques, mêlées à d'autres éléments purement prosaïques, qui n'ont aucune valeur expressive et poétique, mais qui servent simplement de signes conventionnels, de moyens de communication, ou, si l'on préfère, de monnaie d'échange pour les besoins pratiques et les usages courants de la vie ordinaire et superficielle. Le poète se consacrera donc à explorer le langage, à mettre en évidence ces puissances secrètes d'expression, cette magie latente qui n'est d'aucune utilité pour les échanges de la vie quotidienne, et il travaillera à construire ainsi *un* véritable *langage dans le langage.*

Mais ici va se poser un problème d'une importance capitale et où nous voyons s'opposer deux conceptions sensiblement différentes du lyrisme, l'une allemande et romantique, l'autre française et symbolique : c'est l'éternel problème des rapports du langage parlé et de la musique.

Une des marques caractéristiques du lyrisme allemand, tout au moins à l'époque romantique, c'est, comme on sait, sa défiance à l'endroit du langage parlé, à l'endroit de la parole — *Das Wort* — instrument *imparfait* pour le poète, alors que seule la musique possède les moyens d'expression directe, la magie appropriée qui permet d'évoquer les réalités invisibles et profondes de l'âme. C'est elle, en somme, l'instrument primitif et *parfait* du lyrisme.

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn die Worte sind zu fern.

Le langage, la parole — *das Wort* — n'est qu'un succédané, un sous-produit intellectuel, et le lyrisme réalise d'autant mieux sa vraie définition, qu'il se confond davantage avec son élément originel qui est la musique. On sait que Schopenhauer voyait dans la musique l'art absolu, métaphysique qui peut suppléer tous les arts et qui serait capable, par ses seules ressources, de recréer le monde, en sorte que le philosophe qui aurait pénétré parfaitement le génie de la musique aurait du même coup résolu toutes les énigmes de l'univers. Telle était aussi l'attitude de Richard Wagner et celle de Friedrich Nietzsche, tout au moins pendant la période wagnérienne, dans la *Geburt der Tragödie*. «*Der romantische Nordmensch,* écrit M. Bertram, *will, gleich Schopenhauers Metaphysik, das Weltwesen zuletzt als Musik erhorchen, nicht als Gestalt erschauen.*» Sans doute entre le poète et le musicien une alliance, une collaboration est possible, et la forme synthétique sous laquelle apparaît cette alliance, c'est le *lied* allemand ; ce sera encore le *drame musical* de Richard Wagner. Mais il reste vrai que c'est toujours à la musique que revient la part du lion. Ce n'est que quand il a reçu du musicien sa mélodie et son accompagnement musical qu'un lied apparaît parfait et devient vraiment populaire. Les grands maîtres du lied allemand, ceux qui en incarnent vraiment la plus pure quintessence, ne s'appellent pas Goethe, Eichendorff, Mörike : ils s'appellent Schubert, Schumann et Brahms.

Très différente est la solution française qui a triomphé avec le lyrisme de nos poètes symbolistes. Sans doute eux aussi ont subi l'enchantement du *lied* allemand, ils ont bu à l'ivresse la musique wagnérienne, et leur lyrisme en a tout au moins voulu conserver l'atmosphère toute musicale. Il faudrait pouvoir résumer ici la belle thèse de doctorat que M. Edmond Duméril a récemment consacré au *Lied allemand et à ses traducteurs français*. On verrait que le lied, introduit d'abord en France par Mme de Staël, n'a jamais correspondu en France à un genre littéraire nettement défini, car entre la «chanson» française et le lied allemand il y a un abîme. Mais il a, tout de même, suscité dans notre littérature, par le détour de la musique, surtout à l'époque du symbolisme, une certaine «attitude chantante», une certaine atmosphère «musicale» et romantique, qui a grandement renouvelé notre poésie. Il a agi,

non pas directement, par voie d'imitation, mais indirectement, par enveloppement musical, en libérant notre lyrisme français de la tyrannie de l'intellectualisme classique, de la sécheresse de la poésie purement descriptive, et aussi, selon le mot de Verlaine, «en tordant le cou à l'éloquence» c.-à-d. en discréditant ce pathos oratoire, cette déclamation purement verbale où se complaisait, hélas ! encore trop souvent la muse grandiloquente de Victor Hugo. «De la musique avant toute chose», s'écriait Verlaine, et ce sera là un des articles essentiels de notre lyrisme symboliste. Mais de quelle musique s'agit-il? Baudelaire qui a été le grand initiateur de notre renouveau lyrique, le poète à qui nous devons le retour de notre lyrisme à son essence musicale, a nettement formulé la réponse : «Ce qui fut baptisé de Symbolisme, dit-il, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes de *reprendre à la musique leur bien*.»

Le lyrisme allemand, tout au moins le lyrisme romantique, restait sous la dépendance étroite de la musique. Sa prosodie était rythmique, dynamique, fondée sur l'accent tonique, sur la cadence — *der Takt* — c'est à dire sur un rythme moteur qui rappelle toujours un peu la danse, ou le pas cadencé. Au compositeur il appartenait de superposer à ce langage parlé et à ce texte rythmé son interprétation musicale et son accompagnement mélodique. Mais voici la grande découverte des poètes symbolistes français : celle d'une musique tout *intérieure*, «visuelle» au moins autant qu'«auditive», qui repose à la fois sur le timbre et sur la couleur des voyelles — *die Klangfarbe* — c'est-à-dire sur une gamme vocalique, et qui peut donner, par ses propres moyens, naissance à une instrumentation verbale d'une délicatesse chatoyante inouïe. Car entre le timbre des voyelles et l'arc-en-ciel des couleurs, que de correspondances secrètes ! Ne parlons-nous pas couramment de voyelles «claires», «sombres», «aigües», «éclatantes»? On connaît le fameux *Sonnet des voyelles* composé par Rimbaud et que Stefan George a traduit :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes !

Classification bien arbitraire, dira-t-on, du moins présentée avec cette rigueur schématique ! Comment détacher dans une polyphonie chaque timbre individuel? Mais il n'en est pas moins vrai, comme l'a montré Baudelaire dans un sonnet non moins fameux intitulé *Correspondances*, que «*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*».[1]

C'est précisément la fonction essentielle du poète symboliste, que de dégager ces multiples «correspondances» grâce auxquelles la valeur expressive du monde dans lequel nous vivons se trouve extraordinairement enrichie, rehaussée, comme multipliée à l'infini. Ecoutez ce vers de Baudelaire :

Vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose.

[1] Ces rapports entre la Poétique du Symbolisme français et la Poétique de Stefan George ont été exposés dans le livre très remarquable d'Enid Lowry Duthie, intitulé l'*Influence du symbolisme français sur le Renouveau poétique de l'Allemagne*. Paris, Libr. Champion, 1933.

Quelle puissance de suggestion il y a dans ce vers dont la musique délicate nous fait percevoir, dans une rencontre inattendue, l'expression d'un beau visage féminin et l'impression visuelle d'un paysage de la nature. Ecoutez encore cette évocation d'un ciel matinal chez Mallarmé :

En vain ! L'azur triomphe et je l'entends qui chante
Dans les cloches...

Quelle métamorphose instantanée d'une impression visuelle en un chant de cloches ! Ou bien écoutez chez Stefan George cette symphonie de parfums qui s'élève d'une corbeille de fleurs :

Dahlien, Levkojen, Rosen
In erzwungenem Orchester duften.

Saurait-on imaginer illustration plus frappante du vers de Baudelaire :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ?

Mais la musique de ces vers n'est pas un accompagnement qui vient du dehors ; elle ne monte pas d'un orchestre caché ou d'un piano placé derrière un paravent. Elle est toute enclose dans la vision même, dans ce que Stefan George appelle *die Schau*, et toute l'évocation musicale se dégage uniquement de ce spectacle :

Komm in den totgesagten Park und schau..,

Enfin voici encore une autre révélation que George a reçu de Mallarmé. C'est que la forme du mot n'est pas seulement *parlée*, elle est aussi *écrite*, et que cette «écriture» n'a pas seulement pour fonction de rappeler le mot parlé, mais que, telle un signe cabalistique, ou un chiffre magique, elle est susceptible, elle aussi, d'évoquer, de susciter directement la méditation et le rêve. N'oublions pas que c'est l'écriture qui éternise le mot et qu'entre cette forme visuelle du mot et sa signification, nécessairement un rapport d'évocation doit s'établir, tout comme entre sa forme sonore et l'image et la pensée qu'il exprime. Le texte prend ainsi une figure, une physionomie, une puissance évocatrice qui ne doit pas laisser le poète indifférent. Une page blanche est un grand silence peuplé de possibilités infinies, où tout à coup la parole humaine prend un corps précis et vient se situer dans notre espace terrestre. Et cela est vrai non seulement de la parole isolée, mais aussi de la phrase, et du texte tout entier, avec ses liaisons, ses articulations, ses divisions, ses temps d'arrêt, ses temps de silence ou de méditation qui doivent l'entrecouper, avec ses parties saillantes qui se détachent, et ses plans plus lointains qui s'estompent. L'importance capitale de cette disposition typographique de la page et de cette unité organique du livre hantait de plus en plus la pensée de Mallarmé, et l'on peut dire que si pour Richard Wagner l'histoire du monde devait s'exprimer par une *symphonie* ou tenir dans un prélude, pour Mallarmé elle devait aboutir à un *livre* et y trouver sa forme définitive, éternelle, parfaite, et quintessenciée.

Ce fut pour Stefan George un trait de lumière. Pour lui aussi la poésie sera désormais avant tout une «écriture» — *ein Schrifttum.* Il

rangera parmi les vieux accessoires la lyre ou la guitare romantique, et il ne parlera plus que de son «crayon qui regimbe» — *der Griffel, der sich sträubt.* L'office du poète n'est pas de pincer les cordes d'une guitare, mais de graver avec un poinçon, sur la matière dure et rebelle, les hiéroglyphes éternels, ou, pour prendre le mot cher à George, les «runes» sacrées — *die Runen* — en linéaments indélébiles. Tout le monde connaît la *Georgeschrift*, c'est à dire la présentation typographique de ses recueils de vers édités chez Georg Bondi. Ce sont de vrais petits chefs-d'œuvre, surtout avec les ornementations et les enluminures ajoutées par le grand artiste, dessinateur et graveur, que fut Leuchter. Sur la page, avec ses grands espaces blancs, se détachent deux ou trois strophes, telles des inscriptions lapidaires sur des tables votives. Considérez ces caractères d'imprimerie, intermédiaires entre l'alphabet latin et l'alphabet grec, qui rappellent l'écriture écrite, sans fioriture gothique, sans ces majuscules qui font de la ligne un véritable fouillis. On dirait, se détachant sur le ciel, la colonnade d'un temple antique. Les mots, les phrases sont des blocs si admirablement choisis et ajustés, qu'ils se juxtaposent et se superposent sans l'artifice d'aucun ciment, telle une maçonnerie marmoréenne, surgie des limbes de l'Irréel.

Il ne s'agit pas là d'un simple caprice d'artiste. L'écriture donne vraiment au style une *tenue* toute particulière. La typographie a aussi son rôle à jouer dans la composition poétique. Elle finit par agir sur la structure interne du poème, sur la forme même des mots. Elle leur donne le caractère d'une «inscription». Or l'inscription lapidaire impose au style la plus rigoureuse concision, une concision mesurée au millimètre : *Kürze, rein ellenmäßige Kürze.* C'est pourquoi Stefan George a fait une guerre sans merci à tous ces mots composés, informes, mastodontes, où se plaît une certaine prose administrative ou journalistique. Il a aussi fait la guerre à tous ces suffixes foisonnants, à ces constructions enchevêtrées, à ces auxiliaires de verbe atones, à tous les parasites grammaticaux et logiques qu'une syntaxe pédantesque charrie dans ses flots bourbeux. Ce qu'il a voulu, c'est retourner aux articulations tout-à-fait primitives ; c'est surtout restaurer ces purs *radicaux*, monosyllabiques et sacrés — *Keim und Kern* — où se trouve condensée la primitive substance, la moëlle onomastique du mot, et en même temps où est enclose toute sa magie sonore :

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,

ce beau vers de Mallarmé résume à merveille la réforme que Stefan George va entreprendre dans la langue allemande.

Mais ce qui est étrange, je dirai même tout à fait unique dans le cas de Stefan George, c'est que c'est à Paris, dans le commerce quotidien avec les poètes de l'école symboliste française, que s'est produite chez lui la révélation de sa propre langue et la découverte des trésors jusqu'alors inexplorés qu'elle contenait à l'état de virtualité. Et notez que cette révélation ne s'est pas faite chez lui par opposition, par un effet de contraste ou de réaction, mais par un persévérant effort d'adaptation, d'assimilation et dans un esprit de véritable collaboration poétique,

à la suite du charme exercé sur le poète allemand par cet art si parfait et par sa pure beauté. Tous les matins, pendant quelques heures, son ami Albert Saint-Paul lui lisait à haute voix des textes choisis de la littérature française, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Le novice écoutait attentif, docile. Il se mit bientôt à traduire les *Fleurs du Mal* de Baudelaire, non pas pour faire connaître cette œuvre au public allemand, mais simplement pour s'acclimater à ce lyrisme nouveau. «*Die Verdeutschung der Fleurs du Mal,* dit-il dans sa préface, *verdankt ihre Entstehung nicht dem Wunsche, einen fremdländischen Verfasser einzuführen, sondern der ursprünglichen Freude am Formen*. . .» Lui-même compose des vers français. Chose à peine croyable. Un certain nombre des poésies intitulées *Sagen* ont été composées d'abord en français, et ensuite seulement traduites du français en allemand. La poésie française a ainsi peu à peu révélé au poète tout un trésor de valeurs nouvelles, qu'il veut s'approprier pour en enrichir un jour la poésie allemande ; mais pour cela il lui a fallu d'abord se les assimiler et se plonger complètement dans l'élément étranger. «*Das Dichten in fremdem Sprachstoff, das der Laie leicht für spielerische Laune nehmen kann, hat aber seine Notwendigkeit. In der fremden Sprache, in der er fühlt, sich bewegt und denkt, fügen sich dem Dichter die Klänge ähnlich wie in der Muttersprache.*» Cette période d'assimilation intensive constitue vraiment, on le voit, la plus prodigieuse expérience de *transfert de valeurs poétiques* d'une littérature dans une autre, qui ait jamais été tentée. Et c'est cela qui me paraît faire du séjour de George à Paris un événement si hautement significatif dans l'histoire littéraire, un «*Kulturerlebnis*» sans précédent.

Nous voyons en effet, au courant du XIXe siècle, s'établir entre les deux littératures et les deux civilisations un continuel courant alternatif d'échanges et d'influences réciproques. Quel est le plus grand événement de notre littérature au XIXe siècle? Incontestablement la «découverte de l'Allemagne» par Madame de Staël. Et je ne parle pas seulement des emprunts directs, des influences nettement reconnues, des traductions et des imitations innombrables, je songe surtout à cette atmosphère nouvelle, à cette curiosité passionnée, toujours en éveil, et à tous les prolongements invisibles qui iront de plus en plus de Goethe, Novalis, Hoffmann, Richard Wagner, Nietzsche jusqu'à Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Gide, Proust — pour ne parler que des défunts. «La vieille Allemagne, notre mère à tous» — disait le poète Gérard de Nerval. La poésie, la spéculation, la musique allemande ont été pour l'esprit français d'abord une école d'affranchissement ; elles l'ont libéré de la tyrannie des règles et des conventions classiques ; elles l'ont périodiquement mis en garde contre les dangers du desséchement intellectuel ou d'un formalisme étroit et trop attaché à la lettre ; elles ont surtout élargi son horizon, son champ de vision et elles lui ont ouvert d'immenses échappées sur le rêve, sur le monde de la fantaisie créatrice, de la fabulation mythique, en même temps qu'elles lui ont ouvert les sources les plus profondes, les plus sacrées de l'émotion religieuse et musicale. Quel appauvrissement, dont nous ne pourrions supporter la seule pensée, si cet héritage romantique allemand venait à nous manquer !

Mais inversement le génie allemand, au moins chez quelques-uns de ses plus hauts représentants, a périodiquement éprouvé d'instinct le besoin de se mettre à l'apprentissage de la forme latine et française, à l'école de son goût sévère, de sa clarté ordonnée, de sa perfection transparente ; le besoin aussi de se replonger de temps en temps dans la sociabilité française, dans la douceur de ses mœurs et dans sa douceur de vivre :

Returnent Franc en France dulce terre.

C'est le *Märchenruf* qui, un jour, a sonné aux oreilles de Stefan George, en qui nous reconnaissons un des plus hauts représentants de cette élite allemande qui est en même temps une élite européenne. Il n'a nullement renoncé pour cela à sa patrie allemande, ni à son âme allemande, ni à son inspiration allemande. Mais cette inspiration, il l'a filtrée, épurée, décantée, comme passée au tamis de la perfection romane. Ainsi est né un art d'une extraordinaire qualité, à la fois nourri des sèves maternelles qu'il a tirées du sol natal, et d'autre part clarifié, ennobli au contact de la perfection du style français. C'est ce qui a donné à sa poésie une pureté, une distinction et une transparence peut-être uniques dans le lyrisme allemand. On dirait, dans une coupe de cristal de Bohême les reflets d'or d'un vin très généreux, précieusement conservé, pieusement ménagé pour les occasions exceptionnelles. A dessein je choisis cette comparaison. Le poète n'était-il pas fils de viticulteurs rhénans? Pour produire ce breuvage incomparable, — il a fallu le labeur tenace, obstiné et plein d'amour, d'une lignée de vignerons ; il a fallu la générosité d'une terre entre toutes bénie ; il a fallu les contrastes les plus imprévus d'un climat intermédiaire entre le nord et le midi. Sans doute il existe en d'autres lieux des vins plus chauds, plus capiteux, ou qui ont un bouquet plus prononcé. Il n'en est pas qui aient un arome d'une si délicate noblesse, ni une transparence d'une si miraculeuse beauté. Ce produit choisi unit les frimas septentrionaux et les feux, comme amortis, d'un lointain soleil méditerranéen. Il est la délectation suprême,

Des Edlen Edelstes gedeiht nur hier.

Les vers de Stefan George eux aussi sont nourris de ce suc noble entre tous. Ils nous offrent un breuvage tout ensemble froid et généreux, sec et velouté, où l'ivresse fougueuse s'allie à une transparence d'or irréprochable. Et eux aussi ils nous laissent cet arome un peu composite où s'unissent les contrastes de deux climats, de deux tempéraments, de deux civilisations voisines, à la fois opposées et complémentaires :

Feurige Milde, Rausch und Helle.

(Dijon.) *Jean-Edouard Spenlé*

PSYCHOLOGIE DE LA CRÉATION

SPONTANE SELBSTBESINNUNG IM DICHTERISCHEN SCHAFFEN

— *Dietmar, Luther, Rilke.* —

Diltheys Lehre ist, wie bekannt, in manchen Punkten nicht unwidersprochen geblieben, so seinerzeit von Heinrich Rickert und Oswald Külpe, deren Kritik erkenntnistheoretisch und weltanschaulich einsetzte; für die Literaturwissenschaft förderlich aber sind die neueren abwägenden Darstellungen Ludwig Landgrebes in E. Husserls „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung“,[1] und Heinz Nicolais in dem von Karl Justus Obenauer herausgegebenen Buche *Innere Form und dichterische Phantasie*,[2] sofern sie grundsätzliche Einstellungen Diltheys als heute noch gültig abheben gegen solche, über die hinauszugelangen neuere Forschung, insonders die Strukturpsychologie, bemüht ist, zum Teil die prüfende Sonde an jene anlegend, deren Schwäche er selbst sehr wohl gesehen, die neu zu beziehen und zu unterbauen ihn der Tod gehindert hatte; so etwa den Begriff des Verstehens, den Eduard Spranger,[3] ihn abgrenzend insonders gegen Intuition und Illustration als geisteswissenschaftlich-kategoriale Durchleuchtung zu formulieren versuchte,[4] oder die quantifiziernde Theorie der Individualitätsbestimmung, der Felix Krueger in seinen strukturpsychologischen Arbeiten die Artverschiedenheit auf Grund der dispositionellen Struktur der Seele entgegenstellte.[5] Gewisse Grundbegriffe und Grundverhältnisse im psychischen Geschehen, so etwa Erlebnis, Strukturzusammenhang, Bedeutsamkeit und Wert, (spontane) Selbstbesinnung sind in ihrem Leistungswert, mag dieser auch nicht immer in Übereinstimmung mit Dilthey eingeschätzt werden, unbestritten geblieben.

Um den Mechanismus der Assoziationspsychologie zu überwinden, sah sich Dilthey — noch nicht in den *Studien über eine beschreibende und*

[1] IX. Bd. (1928.)

[2] 1935.

[3] In den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie 1926. *Die Frage nach der Einheit der Psychologie.*

[4] Vgl. auch Erich Rothacker: *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften.* 1927, p. 122 ff.

[5] Belege bei H. Nicolai, a. a. O., p. 103.

zergliedernde Psychologie! — gedrängt, in der Begegnung zwischen erworbenem Strukturzusammenhang, dem Inbegriff der Habitualitäten, der Dispositionen, der Charaktereigenschaften, und einem affektiv sich zum Erleben darbietenden Gegenstande, nach jenem Moment des Vollzuges zu forschen, in dem der Übergang zur Selbstbesinnung eintritt. Im erworbenen Strukturzusammenhang ist das bisherige seelische Leben artikuliert, er ist natürlich immer wirksam, auch im Dahinleben im Augenblick, im passiven Abrollen dessen, was an Wahrzunehmendem ins Zeitkontinuum tritt. Allein in diesem gleichsam blinden Hier- und Jetzthaben eines Objektes ist noch keine Erfüllung mit Realität im Sinne des Besitzes gegeben, Beweis dessen, daß zahllose impressional angenommene Gegenstände vorübergleiten, ohne zu haften, und entschwinden. Daß ein Wirkungszusammenhang zwischen ihnen und dem erworbenen Zusammenhang in dessen Präsenz entstehe, dazu ist eine das Wesentliche treffende Auswahl nötig, die diktiert wird vom Anfühlen der Beziehung zum Ganzen des eigenen Lebens an den jeweiligen Gegenstand; erst durch solche Ganzheitsbeziehung wird dieser bedeutsam, erhält Wert; Bedeutung und Wert sind für Dilthey korrelative Begriffe.

Mit dem Übertritt aus der Latenz in die Bewußtheit erweist sich der erworbene Strukturzusammenhang, den man für ein Bündel zufällig gehabter Assoziationen halten konnte, als ein Gefüge sinnvoller Beziehungen, mit dem Gegenwärtigen strukturell sich knüpfend. Der Vorgang stellt sich etwa so dar, daß innerhalb des Fortgezogenwerdens jeweils vom impressional bewußten Ereignis eine affektive Kraft ausgeht, deren Reizen das Ich, nachgebend in einem von ihm selbst herkommenden Tun, Folge leistet. „Dadurch ist der Übergang in die Selbstbesinnung gekennzeichnet“,[1] aber noch nicht diese selbst. Der Ichvollzug assoziativ geweckter Lebnisse, die als in der Einheit des Zeitbewußtseins konstituierte freilich auch einer Beziehung angehören, leistet sie noch nicht; erst wenn das Ich nicht bloß als der jeweilige Vollzieher eines Aktes, sondern als Träger der Geschichtlichkeit des (seines) Lebens unter den assoziativen Tendenzen zum Fortgezogenwerden eine Auswahl trifft zur Aufhellung seiner Vergangenheit, die im erworbenen Strukturzusammenhang bereit liegt, und damit zu sich selbst kommen will, steht es in spontaner Selbstbesinnung. Aus dem erworbenen Zusammenhang wird ein Vergangenes reproduziert, das für das zu gewärtigende Erleben irgendwie bedeutsam ist, und nur die Beziehung dieses Erlebens auf das Selbst ist die Bedeutsamkeit der Erlebnisse, die darin ihren Wertanspruch erwirken, daß sie als sinnvoll verknüpfte — vor dem Forum der spontanen Selbstbesinnung erweisen sie sich als solche — in die Ganzheit des (einzel)geschichtlichen Lebens eingehen.

Solches Geschehen ist nicht nur ein Verlauf in der Zeitlichkeit, in dem jedes Dahinleben statthaben kann, sondern und vielmehr ein Prozeß, in der Tat ein Fortschreiten, in dem jedes neue Jetzt schöpferisch fortrückende Erfüllung mit Realität, Anreicherung des erwor-

[1] Landgrebe 318.

benen Zusammenhanges erwirkt und eigentliche Geschichtlichkeit des Lebens erzeugt, „die als Steigerungsform erst in der Selbstbesinnung erwächst". Zu den assoziativen Verknüpfungen treten also strukturelle,[1] oder genauer: assoziative Reihungselemente können im Ergriffenwerden strukturelle Knüpfungen erfahren durch die Spontaneität eines Vollzuges, in dem die Totalität des Ich lebt. Nicht so sehr auf das gegenständliche Was des Erlebnisses kommt es an, als vielmehr auf das Wie seines Seins und dieses Wie macht seine Bedeutsamkeit aus.

Dilthey selbst hat mehr als einmal am Dichter und Dichtwerk seine Theorie zu erhellen versucht. Der natürlichen Ansicht des Lebens, der im ruhesamen Rückblick dessen Momente bedeutsam erscheinen, folgt auch der Dichter, nur tritt in ihm diese Auffassung gesteigert hervor,[2] wie ja für Dilthey der Künstler sich nur graduell vom unproduktiven Menschen unterscheidet. Goethes Mondlied[3] kommt schon mit dem ersten Verspaar Diltheys theoretischen Beobachtungen entgegen: Mond, der Busch und Tal „wieder" füllt, also wie er schon oft getan, ohne die Seele aufzuschließen, „lösest endlich auch einmal Meine Seele ganz"; der bereitliegende, erworbene Strukturzusammenhang wird getroffen, aufgerührt, entschichtet, ein gegenständlich gerichtetes Erlebnis, eine umweltliche Situation wird in ihrer Bedeutsamkeit sichtbar. An welchem Punkte des seelischen Verlaufes die spontane Selbstbesinnung aufscheint, in der Aufgefaßtes bedeutsam und strukturiert wird zu echtem Erlebnis — es wäre auch denkbar, daß mehrere Ansatz-Punkte vorfindlich sind —, dies aufzuzeigen, seien drei Interpretationen versucht, deren Gegenstände mit Absicht aus weit auseinanderliegenden Epochen gewählt sind.

MSF 37, 4 *Ez stuont ein frouwe alleine*
und warte uber heide
und warte ir liebes.
so gesach sie valken fliegen.
‚so wol dir, valke, daz du bist!
du fliugest swar dir liep ist:
du erkiusest dir in dem walde
einen boum der dir gefalle.
alsô hân ouch ich getân:
ich erkôs mir selbe einen man,
den erwelton mîniu ougen.
daz nîdent schône vrouwen.
owê wan lânt si mir mîn liep?
joh engerte ich ir dekeiner trûtes niet.‘

[1] Daß die Unterscheidung zwischen „assoziativen und strukturellen Verknüpfungen", so in den *Ideen* und beibehalten im *Wesen der Philosophie* (1907) und in den *Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften* (1905) in gewisser Hinsicht fallen könnte, ist Landgrebe (p. 261, 316) zuzugeben; allein wenn man vom Assoziativen den Begriff des Mechanismus möglichst ferne hält und im Zustandekommen der strukturellen Verknüpfung den volitionalen Koëffizienten im Tun des Ich stärker wirksam denkt, lassen sich m. E. die beiden Termini ohne Gefahr weiterhin gebrauchen. Eine Erörterung des Willensmodus läge für unsern Zweck ausser Betracht; aber man könnte vielleicht vom Augenblicke der Auswahl als dem gesammelten Wollens (Willkür wäre fernzuhalten) sprechen.

[2] *Fragm. zur Poetik G. W.* VI. 319.

[3] *Aufbau der Geistesw., ibid.* VII. 132.

Die kurze epische Einleitung von vier Zeilen klärt Umwelt und Situation: *vrouwe* und *valke* deuten auf höfischen Kreis, der Stand der Ausschau *uber heide* ist an einer Rampe oder an dem Fenster einer Burg zu denken. Eine Schicht erworbenen Strukturzusammenhanges wird sacht gelockert, aus dem Gefühlsbezirk und aus diesem wieder ein schon artikuliertes Erlebnis, das einer Liebe, auf das die äußere (und innere) Einsamkeit „alleine" vorbereitet. Aber der Vers „und warte ir liebes" läßt die impressionalen Gegebenheiten noch durchaus in einem zeitlichen Nacheinander bestehen, ohne sie erlebnismäßig zu verknüpfen: was vorfällt, müßiges Stehen, Schau ins Land, Sichtung eines Falken, könnten ein Sich-Ereignen in der Pause eines harmlosen Spazierganges sein, abrollen, entschwinden.

Mit 37, 8 verändern sich die Inhalte; der Gruß der frouwe an den Falken, die nun selbst spricht, läßt überdies den emotionalen Gehalt stärker aufkommen, der im „warte" sehnsüchtiger Ausschau erst vorklang. Völlig neu ist, daß die frouwe dem Falken eine Freiheit des Verhaltens anfühlt, da er dorthin fliege, wo es ihm Freude macht, und sich niederlasse, wo es ihm gefällt: Innewerden eines Erlebnisses an diesem Falkenflug, vom erworbenen Zusammenhang zwar erwirkt, aber erst verhalten bewußt, ohne schon sprachlichen Ausdruck zu finden. Dieser bricht 37, 12 durch: *alsô hân ouch ich getân*. Die vorher nur gelockerte Schicht erworbenen Zusammenhanges wird damit reinlich emporgelöst in der durch die Ich-Beziehung gewährleisteten Selbstbesinnung, deren Spontaneität in der überraschenden Wendung von der noch streng gegenständlichen Beobachtung des Vogelfluges zum Einsatz „alsô...ouch ich" fühlbar wird. Die zuerst ungegenständliche Schau, die augenblickliche Sehnsucht, die Beachtung des Falken und seines Fluges werden so aus dem Abrollen schlechthin heraus- und in den Bezug zum bisherigen Ganzen der Seele gesetzt und in ihm artikuliert; sie werden bedeutsam und damit werthaft, der erworbene Strukturzusammenhang ist bereichert, aus dessen reproduktionsbereiter Schicht individuelle Bestände („ich erkôs mir selbe einen man...") ausgehoben werden, welche die Falkenflug-Anschauung ins Bildhafte steigern. Die Selbstbesinnung leistet eine bewußte Herrschaft des erworbenen Strukturzusammenhanges und mehrt die Lebenserfahrung, die sich hier an dem Neid und Haß anderer Frauen erweist.

Das unter dem Namen Dietmars von Eist gehende Lied wird diesem durch die ganze Forschung von W. Scherers *Deutschen Studien*[1] bis Kurt Rathke[2] ob des Fehlens strophischer Gliederung, ungenauer Reime, artikelloser Substantiva, des Vorwiegens epischer Elemente abgesprochen, aber aus eben diesen Gründen für älteste Minnelyrik — vor 1150 — angesehen. Lachmann, der mit der Lyrik der Edlen nicht hinter 1170 zurückgehen wollte, hatte normalisiert, Vogts Bearbeitung von *MSF* verwies dessen Änderungen in die Lesarten; ob ein älterer Dietmar, als Dichter unsres Liedes ob seiner altertümlichen Färbung anzu-

[1] II. 3—5.
[2] *Dietmar*, 1932, p. 70.

sprechen oder es von jedem Dietmar fernzuhalten sei, stehe dahin.[1] Dargestellt ist das singuläre Erlebnis, einsetzend mit „sênen und denken“, einem stehenden Motiv des Minnesanges,[2] auch in der Epik begegnend. Verschiedene Typen der Liebe wären möglich : wahlloser Hingabe, grober Geschlechtlichkeit, erhabener Sublimierung u. a., hier ist es der Typus des aus unbedingter Wahlfreiheit erblühenden „sênens“ und „denkens“ einer Liebe. Aber gerade diese Wahlfreiheit, die innerhalb der geschichtlich-gesellschaftlichen Grenzen der adligen Frau nicht gewährt scheint, gilt für das Wesen wahrhafter und echter Liebe sittlichen Gehaltes, denn Wahl ist stets ein Ichvollzug ethischer Relevanz. Der Wählende weiß um sich als bestimmtes freies Wesen, ergreift sich in der ewigen Gültigkeit seiner Persönlichkeit. Die primäre Bedeutung der Wahl liegt nicht in der Hinwendung zu einem bestimmten Objekt, sondern im Faktum des Wählens selbst ; und es kommt zuvörderst nicht auf das Was an, sondern auf das Wie, auf das Pathos, den Ernst des Wählens. W. Scherer belegt,[3] daß im Munde einer Dame der Falke den Mann, im Munde des Ritters der Falke die Dame bezeichnen kann. Wäre also im Flug des Vogels nicht nur ein Symbol für die Freiheit weiblicher Liebeswahl zu sehen, sondern im Falken selbst auch der Mann, der seinerseits frei gewählt hat, so würde der Ernst der Wahlhandlung von *zwei* Menschen getragen und damit künstlerisch besonders betont sein. Und nicht den Geliebten „nîdent“ die anderen Frauen : denn das Objekt heißt nicht „den“—was eine oberflächliche Eifersüchtelei ergäbe, — sondern „daz“, also die freie Wahl. Auch in den letzten zwei Versen geht es nicht um die Person des Geliebten, sondern um die echte Liebesfreude, die an einem frei gewählten und errungenen Geliebten *(trûtes)* auch anderen Frauen gegönnt wird.

Alleinsein (37, 4—6) wird zur Einsamkeit (die mehr ist), Naturschau (37, 7—11) schlechthin wird zur Freiheitsschau, beiden wachsen so, in Berührung mit dem erworbenen Strukturzusammenhang, Erlebniswerte zu, in den sie, ihn bereichernd, eingehen. Wo in ihm eine Schicht gelockert und in spontaner Selbstbesinnung gehoben wird, ist auch der Konvergenzpunkt für das Schicksal anderer frouwen. Und wir stehen am Anfang einer Epoche, in dem die Realisierung des Wertes Wahlfreiheit erschwert, noch nicht verwehrt ist, indessen später — hier wird davon noch nicht gesprochen — die strengen *merkœre*, die *huote*, den Liebenden beigegeben werden. Die Liebe in der ritterlichen Gesellschaft darf dann nur als heimliche, als *tougen minne* erlebt werden, da die Menschen unter einer stark kollektivistisch orientierten sittlichen Ordnung stehen, deren Strukturzusammenhang sich aus anderen denn aus individualistischen Zügen aufbaut. So leistet die spontane Selbstbesinnung der frouwe schließlich eine Kulturperspektive.

*

[1] Vgl. Vogt, Ed. 1914, p. 309.
[2] Vgl. Meinloh 12, 29, Dietmar 34, 21 ff. Hausen 42, 10, 52, 1 ff. ; Reinmar 174, 24 u. a. m.
[3] A. a. O.

DER 46. PSALM.

Deus noster refugium et virtus.

Ein feste burg ist vnser Gott
ein gute wehr vnd waffen
Er hilfft vnns frey aus aller not
die vns ytzt hat betroffen
Der alt boese feind
mit ernst ers ytzt meint
gros macht vnd viel list
sein grausam ruestung ist
auff erd ist nicht seins gleichen.

Mit vnser macht ist nichts gethan
wir sind gar bald verloren
Es streit fur vns der rechte man
den Gott hat selbs erkoren
Fragstu wer der ist
er heist Jhesu Christ
der Herr Zebaoth
vnd ist kein ander Gott
das felt mus er behalten.

Vnd wenn die welt vol Teuffel wehr
vnnd wolt vns gar vorschlingen
So fuerchten wir vnns nicht zu sehr
es sol vns doch gelingen
Der Fuerst dieser welt
wie sawr er sich stellt
thut er vnns doch nicht
das macht er ist gericht
ein woertlin kan yhn fellen.

Das wort sie sollen lassen stahn
vnd kein danck dazu haben
Er ist bey vnns wol auff dem plan
mit seinem geist vnd gaben
Nemen sie den leib
gut eher kindt vnnd weib
las faren dahin
sie habens kein gewin
das reich mus vns doch bleiben.[1]

Das Lied führt schon in den ersten Versen auf einen anderen Standort als das mhd. Gedicht: der der sinnlichen Wahrnehmung wird überhaupt nicht berufen; eine Vorstellung wird gegeben mit dem Bilde der festen Burg[2] für Gott, das emotional getragen und leise spürbar durchwirkt ist von der Angst um seelische Sicherheit. Daß hier an eine Fluchtburg zu denken ist, dafür zeugt das *refugium* der Vulgata, deren *virtus* in das Adjektiv fest eingegangen ist; nicht zu übersehen

[1] *Hall. Ndr.*, 1912, p. 49.

[2] Die Veranschaulichung für „refugium" findet sich in den *Operationes in psalmos* zu Ps. 18 (17), 2 f als „arx, turris, domus refugii aut locus munitus" (W. A. 5, vgl. Fried. Spitta: *Ein feste Burg ist unser Gott*, Göttingen, 1905, p. 90); sie könnte immerhin — gegen Spittas Einwände p. 147 — von einer wirklichen Burg her eingegeben worden sein; ob gerade durch die Ebernburg, die Sickingen Luthern als Schutzstätte vorschlug, steht dahin.

dünkt mich, daß *arma et scuta* aus dem Psalmvers 10 b, *wenn* sie daraus erinnert sind, umgestellt, die Abwehrwaffe vorausgestellt ist („waffen" als Reimwort ist durch nichts aufgezwungen). Dem würde auch entsprechen, daß Gott uns einmal aus unserer Abwehrstellung „frey hilfft"; für dieses „frey" bieten weder Vulgata noch Hieronymus eine Anregung und dafür aus Psalmvers 6 b *adjuvabit eam deus mane diluculo* hier ein „früe" einzusetzen,[1] eine Verlesung (deren Korrektur Luther niemals veranlaßt hätte?) anzunehmen, liegt kein zureichender Grund vor. „Frey" ist vielmehr im dichterischen Vorstellungsablauf das weiterführende Wort, das, wie sich noch zeigen wird, eine Schicht erworbenen Strukturzusammenhanges zu lockern hat. Der Gedanke lag auch sonst Luthern nicht ferne: Das Gesetz ist bloß Forderung, das Evangelium immer Wirkung, denn es ist Geist; jenes kann daher das Fleisch fesseln, kreuzigen und töten, während dieses das Herz innerlich frei macht und erneuert.[2] Für „hilfft vnns ...aus aller not" steht der Psalmvers 2 b der Vulgata ein: *adjutor in tribulationibus, quae invenerunt nos nimis*, aber nicht für das entscheidende „ytzt"; auch dieses ist, so wie „frey", des Dichters Luther Zutat, aus unmittelbarer Bedrängnis gesprochen und mit „betroffen", das stärker als das farblose *invenerunt* anspricht, gleichsam impressional zu werten.

Damit ist die Gottesschau abgeschlossen, ihr gesellt sich die Teufelsschau. Der Satan als Altfeind ist eine bis ins Althochdeutsche verfolgbare Vorstellung; für Luther repräsentiert er das radikal Böse, das auch im Menschen vorhanden ist. Die Existenz des Bösen und damit des Teufels ist nur aus Gottes Zorn von Adams Ursünde her zu verstehn als einer zugleich konkreten und transzendenten Macht; er ist also in der Tat ein „böser Feind" und unmittelbarer, mitunter auch siegreicher Gegner Christi. Seiner „grausam ruestung" entspricht in einer späteren Charakterisierung, daß er größer als zehn türkische Kaiser, von großer[3] Gewalt und Weisheit, *potentissimus spiritus et dominus totius mundi* sei, er ist Trieb und Geist zugleich und als solcher durchaus ernst zu nehmen, wie Luther oft genug,[5] ihn einen Tausendkünstler nennend, mahnte. Solche Superlative der Macht drückt der letzte Strophenvers „auff erd ist nicht seins gleichen" kurz und schlicht aus.

[1] Wie Spitta p. 94, wenn auch mit Vorbehalt, unternimmt. Sein Vorschlag ist, so viel ich sehe, nirgends angenommen worden; Leitzmann: *Kleine Texte*, 1907, verzeichnet ihn in Anmerkung. Für die Konstruktion „frey helfen" bringt übrigens Spitta selbst sprachliche Stützen.

[2] *W. A.* 4, 174 ff., 567.

[3] Die Ansicht, daß der Teufel = Türke, in der Vierteljahrsschr. d. Luth. Ges. 1937 von W. Friedensburg und anderen vertreten, unser Lied als ein historisches anzusehen sei, ist samt den daraus erwachsenen Datierungsversuchen von M. Pribilla, Stimmen der Zeit, 131. Bd. p. 411 ff, und Herm. Steinlein, Evang. Kirchenblatt 1938 p. 483, energisch bekämpft worden. Gewiß hat Luther die Türkengefahr bis in seine letzten Tage nicht verkannt (vgl. Joh. Ficker, Theol. Studien und Kritiken, 1936 p. 65 ff), aber, wie Friedr. Ulrich in „Der Säemann" 1936 p. 69 ff überzeugend dartut, den Türken nicht lediglich militärisch-politisch, sondern und vor allem religiös gewertet; dieser verkörpert, wie nicht selten der Papst, dann das radikal Böse.

[4] *W. A.* 34. 2, 233; 42, 111; 40. 1, 678.

[5] Wie z. B. *Tischreden* 3, 516.

Somit sind die Gegner konfrontiert in einer ins Bildhafte gesteigerten Gottes- und Teufelsschau; in der vorerst nur eine unbestimmte Spannung des Dichters mitschwingt. Zur Entscheidung wird noch niemand aufgerufen — ein direkter Appell wäre undichterisch —, sie wird aber zu Beginn der 2. Strophe vorausgesetzt, hat sich also in der Strophenpause vollzogen. Dennoch ist der Dichter nicht eines unkünstlerisch dunklen Sprunges zu beschuldigen; denn im zweimaligen „ytzt" und im futuralen Praesens des „er hilfft vnn frey" waren die Ansätze zur Entscheidung gegeben, die jedoch nicht uns allein entwachsen kann, sondern und einzig der Gnade Christi: *gratia facit velle et spontaneum esse.*[1]

Solche Erkenntnis bedingt nun eine Innenschau, die seelische Vergangenheit entschichtet: „Mit vnser macht ist nichts gethan wir sind gar bald verloren"; das wird nicht wahrgenommen oder vorgestellt, sondern geurteilt, ein längst erworbener seelischer Tatbestand gehoben. Dieser jedoch gründet in Luthers Lehre von der Erbsünde. Die theologische Überlieferung bot als Definition die Formel *carentia iustitiae originalis* (Karenz der Urgerechtigkeit),[2] von der auch Luther ausging; persönliche Erfahrung wohl von der realen und dauernden Macht der Sünde, welche die Seele des Menschen das ganze Leben hindurch sowie die Menschheit durchdringt, ließ ihn die Verwandtschaft mit Gregor von Rimini spüren und die Konkupiszenz nicht als Straffolge, sondern als das eigentliche Wesen der Erbsünde immer wieder erleben.[3] So ist diese die *universa concupiscentia*, die *pronitas ad malum, mala inclinitas cordis.* Im Menschen wirkt also ein radikal böser Trieb, der an sich unüberwindlich ist: *experimur omnes invincibilem esse concupiscentiam penitus.* Selbst die Taufgnade zerstört die Sünde nicht derart, daß eine bloße Schwäche nachbliebe, sondern die sündhafte Konkupiszenz bleibt wirksam, so daß der innere Mensch fortgehender Heilung bedarf. Luther hat diesen Gedankenfolgen schon zu Beginn seiner theologischen Entwicklung so oft[4] Ausdruck geliehen, daß man von einer Grundüberzeugung sprechen darf, welche, wiederholt erlebt, einen Zusammenhang strukturierte, aus dem er später immer von neuem schöpfte. Die Erwägung, daß angesichts der Not mit unsrer Macht nichts getan sei, ist in der Weise seelischen Geschehens (formale) Selbstbesinnung, die eine aus außenweltlichen Gegenständen einst artikulierte Schicht löst, sie trifft zugleich den inneren Aufbau des Selbst, dessen gehaltlichen, dessen Kampfwert für die vorgefühlte Entscheidung.

Dieser ist nun so gering, daß die Schlacht von vornherein verloren wäre, zeigte sich nicht anderswoher eine Kraftquelle, die uns überhaupt erst ermöglichte, als Christen schlechthin auch nur bereit zu stehen. Auch die neue Schicht, nach der nun getastet wird, ist längst erworben als Gedanke der Prädestination, welche Voraussetzung der Gnadenerweisung Gottes an den Menschen ist; in seinen Anfängen hat sie Luther

[1] *W. A.* 1, 191; 4, 324.
[2] Vgl. *W. A.* 4, 690.
[3] *W. A.* 3, 453; 4, 497; 1, 168. 188.
[4] Zahlreiche Belege aus der Frühzeit bei Reinhold Seeberg: *Die Lehre Luthers*, 1917, p. 85 f, 111, 320.

und später im Streite wider Erasmus *(De servo arbitrio)* vertreten, er ist ihr auch immer treu geblieben. Da die Prädestination die ganze Gnadenveranstaltung Gottes befaßt, die im Menschen immer wieder erneuernd wirkt, so ist die Gnade kein einmaliges Erlebnis, ihr Wirken setzt vielmehr immer dort an, wo die Konkupiszenz als böser egoistischer Wille[1] aufbricht, und jeder dieser Gnadenakte ist eine *prima gratia*, der stets die Priorität gegenüber dem menschlichen Wirken zukommt.[2] Erst nach dem Impulse setzt die Kooperation der Seele ein; und da Luther der scholastischen *instantanea infusio*, der auf einmal eingegossenen Gnade, durchaus abhold[3] ist, so sind die Einwirkungen der Gnade als sich wiederholend und steigernd und damit eine Bildung der christlichen Seele zur vollen Reife und (Heils-) Gewißheit zu denken. Trotz der angelegten Insuffizienz vermag der Mensch, aber nur vermittels der Gnade, einen Aktivismus zu entwickeln, der kämpferisch ist, und dieser Anschauung ist der streitbare Charakter des Liedes entwachsen: Die Burg des 46. Psalms, eine Fluchtburg, das *refugium* der Vulgata, wird zur Ausfallsfestung.

Die Reproduktionen jener Schichten erworbenen Strukturzusammenhanges, der erlebten Insuffizienz und Gnadenwirkung, ziehen eine dritte nach, spürbar in der konditionalen[4] Sinnverbindung v. 2/3: verloren, wenn nicht streitet; die höchste Instanz seelischer Überzeugtheiten ist vorzustellen: Christus. Luther hat dies durch den die Hebung geradezu erzwingenden Vers „Fragst du, wer der ist?" mit einer gewissen Feierlichkeit eingeleitet, nachdem er mit der Bezeichnung der Auserwähltheit des „rechten" Streiters die Schicht gelockert. Der Namensnennung folgt die Wesensbezeichnung Herr Zebaoth. Damit trägt Luther aus der überlieferten Christologie die Gott-Menschheit Christi vor, in dem wahrer Gott und Mensch vereinigt ist, „zusam gebacken ein person".[5] Vornehmlich die menschliche Erscheinung Christi, dessen Konkretion im Dasein ist es, deren Luther bedarf, um seine Gläubigen an das Göttliche zu binden. Mit Berufung auf Lucas 2,40 nennt er die Menschheit Christi ein *handgetzeug (instrumentum)* und *hawsz der gottheytt*,[6] und eben daraus folgert er den Beistand: „Weyl er mensch ist, so gehoret er uns an... Das er... got ist, das mag er droben bey sich behalten, darumb ist er aber mensch, das er uns alles gebe und myt uns teyle."[7] Indessen, im menschlich-geschichtlichen Jesus wirkt stets göttliche Kraft; die Vorgänge seines Lebens sind nicht als Fabeln von mehr oder minder historischem Wert anzusehen, sie

[1] Vgl. auch Hans Henning Pflanz, Vierteljahrssch. d. L.-G. 1937 p. 102.
[2] *Röm.* 2, 206.
[3] Luther ist Gegner der Infusionstheorie — es gibt keinen übernatürlichen Habitus! —, stets Streiter für die Akzeptationstheorie: nur wenn Gott den Menschen, ob mit oder ohne dessen Verdienst, annimmt, kann diesem geholfen werden; der Mensch hinwieder nimmt die Gnadenwirkungen Gottes im Glauben an: „gratiam accipio hic proprie pro favore dei, non pro qualitate animi, ut nostri recentiores docuerunt" (*W. A.* 8, 106; 40. 2, 353; 25, 15).
[4] So auch G. Baesecke, PB B. 1938 p. 109.
[5] *W. A.* 36, 60; 40. 2, 51 7.
[6] *W. A.* 10. 1, 447.
[7] *W. A.* 34, 2, 57; 7, 217.

sind vielmehr *res viventes, ut vivificent nos* und *ab ipsis effectibus* gelangt man zur Erkenntnis der Gottheit Christi: „Ich hab sovil experientias divinitatis Christi erlebt, das ich mus sagen: aut nullus est deus aut ille est";[1] welcher Schlußsatz genau v. 2,8 entspricht. — Damit ist die dritte Schicht des erworbenen Zusammenhanges gehoben; der letzte Vers der zweiten Strophe dient dem neu zu erwirkenden Erlebniszusammenhang, hält diesem die bereitgestellten Schichten gleichsam hin, indem er aus der Wesensschau Christi für die Konfrontierung der ersten Strophe das vermutliche Kampfresultat in Sicht nimmt.

„Das felt mus er behalten" heißt göttlich bestimmt sein,[2] worin eine futurale Bedeutung mitschwingt, die in den folgenden „wolt" und „sol" (=wird) klar anspricht. Dadurch und mit der Wiederaufnahme der Teufelsschau in 3,1 wird der zum echten Erlebnis drängende Gegenwartsbestand aus der ersten Strophe wieder vorgezogen und dichterisch ausgeführt; wieder wird der „fuerst dieser welt" präsentiert, aber jetzt auf anderer Ebene: wie der voraussichtliche Sieg Christi, so ist der voraussichtliche Fall des Teufels göttlich bestimmt, aber eben nur auf Grund der Gnadenlehre ist sein Fall, „wie sawr er sich stellt", denkbar und jetzt erst ist der Vers „das macht er ist gericht" möglich. Hier wird mehr als deutlich, wie aus der spontanen Selbstbesinnung (2. Strophe) die in äußerlicher Konfrontierung stehenden Gestalten (1. Strophe), vorerst die des Teufels, eine Wertbelichtung und Erlebnisbedeutung erhalten. Aber soll der aus dem Joh. Ev. (z. B. 16,11) erinnerte Spruch ὁ ἄρχων τοῦ κόσμου τούτου κέκριται vollzogen werden können, so ist ein Akt dessen nötig, in dessen Seele der Kampf sich imgrunde abspielt. In der Seele gelagerte artikulierte Erlebnisse würden durch solchen Aktvollzug erst bedeutsam, in dem *woertlin*, das den Satan fällt.

Daß dieses Wörtlein ein Bannwort ist, darüber besteht in der Lutherforschung Übereinstimmung;[3] nicht aber, welches von Luther gemeint ist. Man hat die Vieldeutigkeit sogar dahin ausgenutzt zu sagen, es sei dies weiter nicht wichtig, um so desto leichter eine Verbindung zu wort und danck der folgenden Strophe herstellen zu können.[4] Allein besteht jene Vieldeutigkeit wirklich? Gewiß hat Luther von entscheidenden Wörtlein auch sonst gesprochen, sie sogar[5] in Verbindung mit Lebensfällen gebraucht, ohne Begriffsbestimmung, die aber aus der Situation zu erschließen ist. Eine bekannte, bisher kaum nach dem Sinngehalt des Liedes gedeutete Äußerung Luthers selbst,

[1] *Tischreden* 1, 269 und öfter.

[2] Wie mhd. müezen.

[3] Vgl. Spitta, p. 115; G. Runze, Zs. f. wissensch. Theologie 1898, p. 418—441. O. J. Mehl bringt (Vierteljahrsschrift der L.-G., 1936 p. 3—18) eine Überschau über die mehreren Deutungen, ohne selbst eine Entscheidung zu treffen.

[4] G. Runzes Vorschlag (a. a. O. p. 412 ff, von ihm selbst als paradox bezeichnet), in 4, 1—2 die exemplifizierende Inhaltsangabe des „einen Wörtleins" zu sehen, „das Wort" nicht als Objektsaccusativ zu „lassen stahn", sondern als Nominativ-Apposition zu Wörtlein zu verstehen (mit Interpungierung Komma nach „fellen" und Kolon nach „wort"), fand keinen Anklang; ähnlich nur Friedr. Bothe, Zs. f. d. d. Unterr. 16. p. 561 ff. Vgl. aber *W. A.* 35, 457.

[5] Z. B. *Tischreden, W. A.* 2, p. 135.

in *Wider Hans Worst* (1541), legt „Teufel, du leugest!" nahe; aus dieser Berufung Luthers auf den Liedvers ist jedoch nicht schlechthin zu schließen, daß gerade dieser Ausdruck für *woertlin* einzusetzen wäre; aber: im Glauben ist Wahrheit, im Unglauben Lüge, und so würden wir durch Luthers Erinnerung im Jahre 1541 auf den Glaubensbegriff geführt, zu welchem das in Akten der Selbstbesinnung bisher intentionierte Strukturgefüge geradezu hinzwingt. Denn wie könnte der Mensch der ihm von Gott her bereiten Gnade, die ihn zum Kampfe erst befähigt, teilhaft werden, wenn nicht durch den Glauben, ohne den Gott und Mensch einander nie berührten. Als *proni ad malum* sind wir durch die Konkupiszenz und ohne den Glauben eine *massa perditionis.*[1] Der Glaube entsteht nicht durch irgendwelcher Menschen Autorität, sondern durch den Geist Gottes im Herzen,[2] er wird von Gott aus Gnaden dem Menschen geschenkt, aus ihm quillt alles neue Leben,[3] von Gott gewirkt, ist er zugleich unsere Mittätigkeit an Gottes Wirkung, *credere est nostrum cooperari.*[4] Im Glauben vollzieht sich in der Seele die *continua operatio* der Gnade und dadurch wird der sich auflehnende Unglaube[5] gemindert, die Herrschaft der Konkupiszenz gebrochen, der Mensch von Tag zu Tag gereinigt;[6] ohne ihn könnte der Mensch die heiligende Gnade gar nicht wirken lassen. — All dies, was in der Seele durch den Glauben geschaffen wird,[7] ist also ein Tun und Mittun mit Gott gegen den Teufel, der in der Konkupiszenz sein radikal böses Wesen treibt. Und wie Gott und Mensch in ihrer beider Strebungen zu einander sich erst im Glauben treffen, so vollzieht der Dichter, indem er aus seinem erworbenen Zusammenhang in neuerlicher spontaner Selbstbesinnung den Glauben emporlöst, die bedeutungsschwere Knüpfung für die bisher gehobenen Strukturbestandteile (2. Strophe) mit den nur zu bildhafter Konfrontierung gediehenen impressionalen Gegebenheiten (1. Strophe), die ansonsten, ohne echte Erlebnisgeltung zu erlangen, abflössen. Das Wörtlein kann daher nur heißen: Glaube.

[1] *W. A.* 1, 427; 2, 526.

[2] So schon in den Resolutionen der Leipziger Disputationsthesen, 1519, *W. A.* 2, 388 ff.

[3] *Ibid.* 3, 649.

[4] *Ibid.* 4, 601.

[5] Zu erinnern wäre, daß nach Luther das zweite Element der Erbsünde neben der Konkupiszenz, die *carentia iustitiae debitae* (Darbung der Erbgerechtigkeit) ist; die nichts anderes ist als der Unglaube.

[6] *W. A.* 40. 2, 422. 424. 108 f.; 40. 1, 312.

[7] Der Glaube als Sieg über die Welt schon in der Predigt für den Probst Mascow 1516. — Zum Glauben an den Erlöser tritt der Glaube an die Gnade im lat. Komm. zum Galaterbrief 1519 (*W. A.* 2, 436 ff); derselbe Gedanke im deutschen *Sermon über den Ablaß und die Gnade* 1518 (*ibid.* 1, 239 ff). — Das erste und höchste Werk ist der Glaube, aus ihm fließen alle guten Werke: *Sermon v. d. guten Werken*, 1520 (6, 202—276). — Herrn Pfarrer D. Friedr. Ulrich verdanke ich u. a. folgenden Hinweis ex 1537 und 1538: Das Wort *Et verbum caro factum est* mit rechtem Glauben gesprochen rettet vor Anfechtung, „denn wo ein gleubiger Mensch ist, da mus der Teufel dis wort schewen". Luther beruft sich hier auf eigene Erfahrung und erinnert an das „kurtz wort" einer Nonne: „Christiana sum", teufelbannend, weil mit Glauben gesprochen. *W. A.* 46, 628; derselbe Gedanke: *ibid.* 25, 26 ex 1527.

Ist die Knüpfung durch und im Glaubensbegriff einmal vollzogen, so steht nur noch aus, die Strukturläufe aufzuweisen, in denen sie fest wird. Irgendworan muß der Glaube, wenn er nicht in wirre Phantastik zerfahren soll, sich klammern können als an einen sicheren Halt. Schon in der ursprünglichen Gestalt von Luthers Lehre ist er die innere geistige Hinnahme der Gnadenwirkungen Gottes in der Offenbarung, des im Evangelium wirksamen Gottesgeistes, er spürt den Geist im Wort und darum verläßt er sich immer auf das Wort.[1] Es ist also gedanklich durchaus folgerichtig, wenn der Dichter vom „woertlin" (Glauben) unmittelbar auf das Wort (Evangelium) greift. Es darf hiezu wohl erinnert werden, daß Luthers Glossierung des 46. Psalms v. 5 f *fluminis impetus* der Vulgata mit *doctrinae evangelicae abundantia* deutet.

Luther, der Gegner der dialektischen Methode der Scholastik, sah nach der nominalistischen Tradition in der scriptura sancta *die* Autorität. Auf sie als einzige Instanz berief er sich auch in seiner Debatte mit Kardinal Kajetan und in seiner Rechtfertigungsschrift gegen diesen (1518), er berief sich damals zugleich auf ihre Aussage über den Glauben. Die Apostel haben das Evangelium nicht von Menschen, sondern von Gott empfangen;[2] in der Zeit des Ablaßstreites und der Leipziger Disputation festigt sich immer mehr die Überzeugung von der Autorität der Schrift als der Lehre Gottes, nicht der Menschen, vom Glauben her gesichtet, einmal so ausgedrückt: „meyn glaube soll gewis sein und gewissen grund haben ynn der Schrifft".[3] In der Rede vor der zweiten Wormser Versammlung betonte Luther, wie bekannt, die alleinige Autorität der Schrift, gegen die er nicht zeugen könne, und deren Macht schien ihm einzig überlegen, so daß er sie über Huttens Offensivgeist stellte: Durchs Wort ist die Welt überwunden worden, durchs Wort die Kirche errettet, durchs Wort wird sie auch wieder hergestellt werden, aber auch der Antichrist, wie er ohne Gewalt begann, so wird er ohne Gewalt zertreten werden durchs Wort.[4] Der dynamische Charakter des Wortes erweist sich darin, daß es den Versuch des Teufels vereitelt, dem Glaubenden es als Grundlage des Glaubens zu entziehen, als Waffe im Kampf gegen den Bösen, im Abtun aller menschlichen Unzulänglichkeiten, weiters darin, daß in ihm als dem Wort des Lebens und dem ewigen Wort die Offenbarung Gottes zum Siege kommt, und schließlich, daß es als Wort der Verkündigung die Prediger und die von diesen überzeugten Gläubigen unter die Soldaten Christi reiht.[5] Auch wo Luther nicht vom geschriebenen, sondern vom gepredigten Wort spricht (und dies spielt wohl auch in jener Briefstelle herein), ist das *evangelium certissimum et nobilissimum ecclesiae symbolum*.[6] Es erwächst so für alle, insonders für die Gegner, die Verpflichtung (diese Grundbeutung des „sollen" wird hier spürbar), die Autorität und Macht des Schriftwortes, deren wir uns im Glauben

[1] *W. A.* 3, 567; 1, 16.
[2] *Komm. zum Galaterbrief*, 1519.
[3] *W. A.* 15, 195.
[4] Vgl. de Wette I. 543.
[5] Vgl. Vierteljahrsschr. d. L.-G., 1934, p. 42.
[6] *W. A.* 7, 721; 8, 419.

bewußt wurden, nicht anzutasten, im Sinne des mhd. „lâ stân" — laß sein, wie es ist. Immer reicher knüpft Luther das Strukturgewebe, durch welches hindurch das Grunderlebnis der Insuffizienz, gewandelt durch Gnade und Glauben, aus dem erworbenen Zusammenhang in das Kräftefeld des zu erlebenden Kampfes einfließt. Solcher tektonische Instinkt im Dichter erlaubt keine leere Zeile anzunehmen, läßt vielmehr auch für den viel umstrittenen Vers „und kein danck dazu haben" eine weiterführende Funktion im Sinngefüge des Ganzen erwarten. Zur Wahl stehen für die Deutung von „danck": *voluntas, gratia, merces, cogitatio*;[1] aber da alle vier Bedeutungen bis ins XVI. Jahrhundert und weiter hinauf nebeneinander hergehen, so frage man doch zuvörderst, wohin der strukturelle Trieb weist, wenn die Zeile nicht ein Füllvers sein soll. Die Autorität der Schrift zu bezweifeln oder gar zu verneinen, wehrte der Dichter eben ab; neben schlechthin negativer Haltung zu ihr ist aber auch eine positive denkbar, die ihren Sinn verfälscht. Nun kämpfte Luther seit Beginn seiner theologischen Laufbahn gegen die scholastischen Interpreten und für die Reinheit der Schrift: *ut sit ipsa per sese certissima, facillima, apertissima sui ipsius interpres*;[2] von der scholastischen Theologie wird gesagt, *esse aliud nihil quam ignorantiam veritatis et scandalum iuxta scripturas positum*,[3] eine Formulierung, die sehr an fälschendes „Dazu"-Tun erinnert.[4] Für die Streitschrift *Rationis Latomianae confutatio*[5] verzichtete Luther selbst

[1] Die Deutung W. Luckes, *W. A.* 35, 213, auf Grund späterer lat. Übersetzungen wie *quantumvis inviti, nolint velintque quique* muß neben syntaktischem Bedenken (K. Scheffler, Zs. d. a. d. Sprachver., VIII. 35) noch hinnehmen, daß Luther statt der ihm zur Verfügung stehenden Formeln „wider, ohne, über dank" einen ganzen Vers gesetzt hätte. Überdies hat diese wie die Erklärung Friedr. Bothes, Zs. f. d. d. Unterricht 16, 561 ff., wir sollen keine Verpflichtung fühlen, ihnen für die Verunklärung des Gotteswortes noch zu danken, und auch die Alfr. Götzes, Zs. f. d. Wortforsch., XII. 206 als spöttischen Verzicht auf Dank (=*gratia, merces*, ähnlich schon P. Pietsch *ibid.* I. 367 und wiederum C. Franke: *Schriftsprache Luthers*[2] 1914, II. 38) zur wenig ansprechenden Voraussetzung, daß Luther den aus Kernstücken seiner Lehre aufzuführenden Bau um einer mehr oder weniger humoristischen Plänkelei willen unterbrochen hätte. Während K. Drescher *W. A.* 34, 1, 40 die Selbstkorrektur P. Pietsch (a. a. O.) wiederholt, versucht O. Brenner (p. 585) „man dankt ihnen, weil sie es nicht freiwillig getan haben, denn sie müssen, ob sie wollen oder nicht" eine umständliche Verbindung der Deutungen Wille und Dank. Die Lesung dank = *cogitatio* ist seit Bothes Polemik gegen C. Kogler, Zs. d. a. d. Sprachver. VIII. 81 in den Hintergrund getreten. Läßt sich auch der Sirach-Beleg wegen ἀχαριστία der Vorlage nicht halten, so ist, sondert man die Belege ohne „dazu", wie billig, aus, an den für *gratia* in Anspruch genommenen Stellen, insonders wenn man über sie hinausliest, *cogitatio* in einem weiteren Sinne nicht unmöglich. Die Belege des deutschen Wtbs. für dank = *cogitatio* im XV. u. XVI. Jhdt. und weiter hinauf ließen sich sicherlich vermehren, Schiller-Lübden, *Mittel-ndd. Wtb.* z. B. bringt reichere Auswahl, auch für den Singular-Gebrauch, den das (nicht mehr zuverlässige) Wtb. von Dietz für Luther leugnet.

[2] 1521, *W. A.* 7, 97.

[3] *Ibid.*, 8, 127.

[4] Vgl. noch aus der Frühzeit die Warnung, wie Häretiker und andre stolze Geister nach etwas Sonderlichem zu streben, was darüber hinausgeht, *quae expresse continet scriptura*... (vgl. Seeberg a. a. O. p. 81) oder: *Scriptura non est in potestate nostra nec in facultate ingenii nostri* (*W. A.* 3, 517, ex 1513—16).

[5] 1521, *W. A.* 8, 36 ff.

auf alle gelehrte Literatur, deren Begriffsbestimmungen und Lehrsatzungen über das Bibelwort überverstehend hinausgingen, und stützte sich nur auf dieses: daß der Mensch sich nicht anmaße, etwas klarer und sicherer auszusprechen, als Gott es ausgesprochen hat. Die Kritik des Ockam-Schülers[1] richtete sich also nicht nur gegen formale Mängel, Thomas ist *loquacissimus quia metaphysica seductus*;[2] die Art der Thomisten, ein teuflischer Raub an der Schrift,[3] „Sawtheologen" (*crassi porci Thomistae*, so öfter) zu bekämpfen, sei heilige Pflicht.[4] Der Grund dieses Hasses lag tiefer: an Aristoteles, ihrem Lehrmeister, stieß ihn die Auffassung der Gerechtigkeit als eines selbst erworbenen Habitus ab, bei ihnen fand er die Bejahung des freien Willens und demgemäß eine Auffassung der Gnade, der er aus der Einsicht in die Unfähigkeit des Selbst, echter Christ zu sein, durchaus widersprechen mußte. Damit ist auch für „und kein danck dazu haben" jenes Grunderlebnis der Insuffizienz und ihrer Folge für die neue Gnaden- und Glaubenslehre erspürt,[5] die nur durch die Autorität und die Reinheit der Schrift bestehen kann; der strukturelle Trieb weist einen seit Ablaßstreit und Leipziger Disputation sich verfestigenden Strukturbestandteil ins gegenwärtige Kampffeld, das der Satan als Vertreter des radikal Bösen in uns und wirkend nicht nur in den Bezweiflern, sondern auch in den Miß- und Überverstehern des Gotteswortes streitig macht. Deutet man: sie mögen von ihren (scholastischen) Angriffen auf den Schrifttext abstehen wollen oder nicht (*nolint velintque*),[6] oder: mögen wir keine Verpflichtung fühlen, ihnen dafür zu danken (*gratia*), oder: sie werden, wenn sie abstehn, nicht noch Lohn von uns ernten (*gratia, merces*), oder: sie sollen keine fremden Gedanken an das Gotteswort herantragen (*cogitatio*) — es kann nur um eines gehen, um die Abwehr aller fälschenden Schriftdeutung.[7]

Noch fehlt der Vollzug letzter Selbstbesinnung, der die Vergegenwärtigung aller bisher gehobenen Schichten „auff dem Plan" sichert („wol"=gewiß): daß wir selbst nicht zu Bezweiflern und Fehldeutern der Schrift werden, ist einzig gewährleistet, daß „Gott hat seinen heiligen Geist geordnet, das er ordentlicher weise komme durchs wortt".[8] Gott handelt mit uns einmal „eußerlich... durchs mündliche wort des Euangelii und durch leypliche zeichen, als do ist Tauffe und Sacrament. Ynnerlich handelt er mit uns durch den heyligen geyst und glauben sampt andern gaben", aber so, daß die „eußerlichen stuck" vorangehen. Keinen Menschen werden die ynnerlichen stuck gegeben

[1] Mit Einschränkung; vgl. R. Seeberg: *Die religiösen Grundgedanken Luthers*, 1931.

[2] *Tischreden*, 3, 564.

[3] *W. A.* 7, 715. 717.

[4] *Röm.* 2, 110 u. 199.

[5] Über Augustinus hinaus geht Luther darin, daß der Mensch rein vermöge des Glaubens von Gott für gerecht angenommen werde, ferner in der unmittelbaren Heilsgewißheit und inneren Freiheit, die in jenem rechtfertigenden Glauben zu gewinnen waren. Vgl. Köstlin-Kawerau, I. 138.

[6] Vgl. auch Runze a. a. O., 440, 443.

[7] Also um ein Mehr als das „stahn lassen".

[8] *W. A.* 33, 275 u. so öfter.

„on durch die eußerlichen stucke".[1] Der Geist also kann im Menschen nicht anders wirksam werden als durch das Wort ; es begreift sich, wie ungeheuer wichtig Luthern die Autorität und Unantastbarkeit der Schrift sein mußte, denn Gotteswort, dessen die Seele so erst gewiß wird, ist geistmächtiges Wort. Geist und Wort sind zwar nicht identisch, aber untrennbar in ihrer Wirkung (dafür viele Belege auch aus der Frühzeit !), der Geist „redet ins Herz", „drückt" die Worte „in das Herz", „rührt und treibt" es.[2] Erwägt man noch, daß der wenn auch frei gestaltende Prediger Geistdiener am geoffenbarten Worte ist und seine Heilsverkündigung vom heiligen Geiste her uns der suprarationalen Macht vergewissert,[3] vermittels deren Gott Christum und den Geist mit seinen Gaben in uns „zu gießen geneiget" ist,[4] daß Gott von seinen Wirkungen, die, von uns erfahren, eben die Gaben sind, nicht zu trennen ist — *deus non abit donatis suis donis et relinquit nos solos... spiritus sanctus adest praesens et operatur in nobis suum donum* —,[5] so sind wir, selbst dem Wortlaute nach, in die Praesenz des konkreten Lebens geleitet, gehaltlich und gemütlich durch Wort und Geist, inneren Ursprungs vom Glauben her, in dem die Gaben erst wirksam werden. Und soweit mit ihnen Sakramente gemeint sind, ist es eben der Glaube, „der allein macht, daß die sacrament wirken was sie bedeuten" oder : *sacramenta non implentur, dum fiunt sed dum creduntur.*[6] Dasselbe Glaubenserlebnis, welches das reine Wort unangetastet läßt und im Geiste in sich nimmt, verwandelt auch die Gabe des Sakramentes, das nicht nur Zeichen ist, sondern und wesentlich Gottverbundenheit,[7] in inneren Besitz.

Allein die Konkretisierung des im „Wir" des Liedes vorgestellten generellen Menschen (so vorgegeben schon im 46. Psalm) wäre nicht vollständig, wenn nicht gegen das Evangelium und den Glauben als des Wortes rechten Brauch die irdischen Güter abgewogen würden, wie auch in dem der Schrift *Von der Freiheit eines Christenmenschen*[8] beigegebenen Briefe an den Papst. Die ganze Summe des christlichen Lebens, wie Luther selbst diese Kampfschrift nennt, war eben nur zu ziehen, wenn der Glaube uns nicht nur zu Herren aller Dinge geistlich, sondern auch zu sittlichen Menschen macht. So auch im Liede : der Glaube wirkt letzten Endes den Verzicht auf die irdischen Güter, selbst auf das Leben, ihre Aufzählung, mag sie auch formelhaft und öfter bei Luther belegbar sein,[9] ist nicht etwa als ästhetische Stei-

[1] *W. A.* 18, 136 ; 33, 189 f. ; 45, 522.
[2] S. R. Seeberg, a. a. O., p. 311 ff.
[3] *W. A.* 7, 546.
[4] *W. A.* 8, 107.
[5] *W. A.* 40. 2, 421.
[6] *W. A.* 2, 715.
[7] Meine Auffassung begegnet sich, wie ich nachträglich sehe, mit Heinrich Börnkamms Entwurf, Vierteljahrsschr. d. L.-G. 1933 p. 52—54 : Primäre Geltung des Wortes Gottes und seine durchgestaltende Kraft ; es ist geisthaltig, als Offenbarung zunächst Gottes inneres Wort und einheitlicher Sinn der Schrift, als Schöpfung Teilhaber der Allmacht, als äußeres Wort sich geschichtliche Formen schaffend in Schrifttext, Kirche, Predigt und Sakrament.
[8] 1520, *W. A.* 7, 3—38.
[9] Spitta a. a. O. p. 119, 128.

gerung zu werten, sondern als impressionaler Bestand, der mit Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib ein ganzes Menschendasein umfaßt und in dem aus dem Glaubenserlebnis des erworbenen Strukturzusammenhanges erwirkten sittlichen Verzicht bedeutsam und im letzten spontanen Ichvollzug artikuliert wird.

Jetzt erst sind wir vollwertige Kämpfer an der Seite Christi, ist die Heilsverkündigung möglich. Wohl spricht Luther gelegentlich und anschaulich von Christi Reich als einem schönen großen Gewölbe oder einer Decke, die allenthalben über uns gezogen uns vor Gotteszorn schützt; solche Vorstellung flösse leicht zusammen mit der einer festen (Schutz-) Burg. Aber meist denkt Luther bei *regnum* nicht an den Herrschaftsbereich, sondern an die Herrschertätigkeit oder das Regiment Christi, an dessen,, künigklich gewalt, sein krefftige regierende gewalt''.[1] Diese aber entfaltet sich in der unsichtbaren Geistwirkung, welche wider das Böse kräftigt und zu allem Guten bewegt durch Wort und Sakrament;[2] erklärte doch Luther einmal auch die Vaterunser-Bitte *veniat regnum tuum, hoc est, da spiritum sanctum qui nos gubernet.*[3] Nicht ist im Liede ein jenseitiges Paradies gemeint, das in das Diesseits überraschend oder — eschatologisch gedacht — am Ende der Zeiten herabkommen wird,[4] sondern der Schlußvers greift über den Aspekt der irdischen Güter zurück auf die Rede von Wort, Geist und Gaben: Wort und Sakrament, wie sie äußerlich und sinnfällig dargeboten werden, stiften die äußere und die innere geistliche Kirche; ,,leypliche eußerlich Christenheit und geystliche ynnerliche'' sind zwar zu unterscheiden, aber nicht zu scheiden. So berühren einander auch im Liede die beiden Vorstellungen vom Reiche, der schaubaren Burg und der ,,vorsamlung der hertzen in einem glauben''.[5]

Der Reichsgedanke, als Koinzidenz innenräumlicher und außenräumlicher Vorstellung, sammelt, den dominierenden Sinngehalt des Wörtleins Glaube noch erspürend, die auf diesen konvergierenden Schichten des erworbenen Zusammenhanges und die impressionalen Gegenbenheiten des Jetzt und deren futurale und imperativische Auslösungen[6] in seine Grenzen ein; der Reichsgedanke, Symbol eines Organismus, also eines strukturierten Gebildes, gestattet nicht ein Nebeneinander artikulierter Schichten und erlebnisbereiter Gegebenheiten, sondern als übergreifende Selbstbesinnung leistet er deren endgültige Knüpfung zur Voll-Struktur aus wechselseitiger Bedeutsamkeits- und damit Werterhellung: die relative Ganzheit des aus echt lutherischen Aufbau-Elementen neu geschaffenen Paulinischen *miles*

[1] *W. A.* 1, 693 f.
[2] *W. A.* 7, 222; 10. 2, 398 u. öfter.
[3] *Ibid.*, 43, 136; 23, 523.
[4] G. Runze a. a. O. p. 431 f. — Vgl. etwa noch: ,,das heyst selig sein, wen got in uns regiert und wir sein reich sein'' (*W. A.* 2, 98) oder die spätere Rede vom ,,*regnum liberrimum* mit freundlicher heimstellung zu vns selber'' (bei R. Seeberg, a. a. O. p. 197).
[5] *W. A.* 6, 292—297, *Von dem Papsttum zu Rom*, 1520.
[6] Wir brauchen uns nicht zu fürchten, es soll (wird) uns doch gelingen, der Teufel wird uns schließlich doch nichts tun können, sie sollen die Autorität der Schrift nicht antasten, sie werden keinen Erfolg haben.

christianus. In der Tat ist die den aufrüttelnden „ytzt“ entwachsene Seelen- und Lebensangst niedergekämpft unter dem Beistand der aus dem seelisch-geistigen Besitz vom besinnenden Ich geweckten Helfer, das in Geschlossenheit aufrichtenden Denkens zum „Dennoch“ des zu ersiegenden Reiches erstarkt. So hat sich Luthers Art[1] unzählige Male bewährt, wie eben die Erforschung des Werdeganges am Dichtwerk klären konnte: der besonnene Denker dient dem leidenschaftlichen Reformator.

*

ARCHAISCHER TORSO APOLLOS

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

R. M. Rilke.[2]

Das Gedicht ist trotz der Reihung optischer Eindrücke keine Beschreibung schlechthin: schon der Ausgang von einem Nicht-Gesehenen, dessen Wirkung aber zuerst unmittelbar dargeboten,

[1] Vgl. G. Baesecke, Hallische Univ.-Reden, 1932, H. 53, 17; Rob. Petsch: Lutherjahrbuch, 1935, p. 108. — Außerhalb des Planes dieser Arbeit liegt die so oft erwogene Datierungsfrage; daher hier gelegentlich auch Belege aus der Zeit nach dem terminus post quem non 1529 (1528) um ihrer schlagkräftigen Formulierung willen; sie sind aber durch welche aus der Frühzeit inhaltlich gedeckt. Da weder biographisch-historisch noch philologisch eine Entscheidung zu erbringen war, stehen einstweilen nur innere Gründe zu Gebote. Daß das Lied, das sich eines so kunstvollen neunzeiligen Strophenschemas bedient, am Schreibtisch gearbeitet und auch ausgefeilt wurde (vgl. G. Baesecke über die Verse auf das Bild Friedr. des Weisen 1525, Hall. Univ.-Reden, 1935, Nr. 65, p. 9), hat Kawerau, gegen Spittas Annahme einer Schaffensextase vor oder während des Wormser Reichstages 1521, betont (Deutsch-evang. Bll. 31, 331). Doch spricht auch Spitta einmal (p. 114) von Inspiration aus Erfahrungen, die zwischen der Psalmen-Vorlesung 1513—16 und der 1519—21 lägen. Herm. Steinlein (Kirchenmusikal. Bll. 1921) schließt aus der Entwicklung von Luthers Anschauungen (Satan, dritte Vaterunser-Bitte, Weib und Kind) auf 1528 als Entstehungsjahr. J. Linke (*Wann wurde Ein feste Burg... verfaßt*, 1886, p. 146) hat in *De servo arbitrio* einen großartigen Kommentar zum Liede gesehen. Nun ist Luther gewiß kein strenger Systematiker, allein es ließ sich erweisen, daß in dem Liede eine theologische Bau-Struktur aus rationalen „Selbstbesinnungen“ bis zur Vollendung gediehen ist, deren Geschlossenheit auch die weitausholende antierasmische Schrift *De servo arbitrio* (Dezember 1525, ersch. 1526) kennzeichnet.

[2] *G. W.* III. 117.

sodann in umschriebener Unbedingtheit durch zweimaliges „sonst“ erfaßt wird, verböte solche Auffassung; es ist vielmehr Deutung. Es ist nicht das einzige Gedicht, das aus dem belehrenden Umgang mit Rodin erwachsen ist,[1] in der Sammlung „Neue Gedichte“: L'Ange du Méridien (Chartres), die Kathedrale, Tanagra, Buddha (dreimal) u. a., das 11. Orpheus-Sonett (vgl. IV. 354); aber keines ist in seinem Wesensgehalt so von der Erfahrung an Rodins Schaffensweise getragen.[2]

Der Plastiker bot vor allem den Begriff des *modelé*: es ist die Art der Flächen, „etwa im Gegensatz zur Kontur, das, was die Konturen alle ausfüllt“. Es ist das Gesetz und die Beziehung dieser Flächen[3] und damit Voraussetzung der Einheit des Kunstwerkes, seiner Ganzheit. Am Gipsabguß eines Tigers (antik) im Besitze Rodins entdeckt Rilke dieselbe belebte Empfindung im Modellierten, hunderttausend Stellen, die alle lebendig, bewegt und verschieden sind, er vermißt solche Durchbildung und Belebung der Oberfläche an der Plastik des XII. und XIII. Jahrhunderts. Bedingung der Schönheit ist, eine auf bestimmte Weise geschlossene, an keiner Stelle zufällige Oberfläche herzustellen, von der Atmosphäre umgeben, beschattet und beschienen; Schönheit entsteht aus der Empfindung des Gleichgewichts, des Ausgleichs aller bewegten, flächigen Elemente untereinander, aus der Erkenntnis dessen, daß alle diese Erregungsmomente in dem Dinge selbst ausschwingen und zu Ende gehen. Wie es nur Bewegung in der Natur gibt, so darf eine das Leben auslegende Kunst nicht Ruhe, die es nirgends gibt, zu ihrem Ideale machen, wie auch die Antike nichts von solchem Ideale wußte.[4] — Vom Torso nimmt Rilke in der Tat zuerst die Oberfläche in ihrer atmosphärischen Berührung — sie glüht und glänzt — auf. Sodann wendet sich die Beobachtung Teilflächen zu, dem Bug der Brust, dem leisen Drehen der Lenden zur Zeugung tragenden Mitte; sie sind durch Übergänge verbunden: blenden, das überdies mit Lenden innenreimt, zwingt den Blick anderwärts, ein „und“ führt weiter, die Innewendung des Drehens der Lenden zu dem auf die Mitte zuführenden Lächeln schließt die Teilflächen-Beobachtung ab. Kein Nebeneinander von Eindrücken (der Gesamtoberfläche und Teilflächen), an die eine Schicht erworbenen Zusammenhanges erst herangehoben würde, sondern eine von dieser her schon gelenkte Schau.

Neu erschien Rilke die Art der Bewegung, zu der das Licht gezwungen wird durch die eigentümliche Beschaffenheit dieser Oberflächen, deren Gefälle so vielfach abgewandelt ist, daß es da langsam fließt und dort stürzt, bald seicht und bald tief erscheint, spiegelnd oder matt; über den Leibern ist immer Wechsel und Wellenschlag, Ebbe

[1] Auch Einzelvorstellungen sind in den beiden *Rodin-Aufsätzen* (1903, 1907) vorgegeben: Kreuzweg des Geschlechts IV. 334, s. *Orpheus* 1. 3; Weit-Herkommen, Weite IV. 355, 365, 368, s. *Orpheus* I. 13, 11, 20 (vgl. *Erwerbung des Raumes* IV. 390); Flußgötter... aus dem Rauschen des Blutes IV. 306, s. 3. *Duin. Elegie* III. 269.

[2] „Mit Rodins Augen gesehen“ — merkt Helmut Wocke, Germ.-rom. Monatsschrift 1937, p. 411, an.

[3] Brief 5. IX. 02.

[4] IV. 381, 318 f.

und Flut.[1] Dieses Licht der Flächen flimmert am Torso „wie Raubtierfelle", die ja kein planes Licht abgeben, ein Vergleich, der die Lichtbeobachtungen der Rodin-Aufsätze in eins faßt und der genau entsprechend dem Fortgang Rilkescher Kunstbetrachtung, von der Unterwerfung des Lichtes zur Erwerbung des Raumes,[2] mündet in die Schau : „und bräche nicht aus allen seinen Rändern aus wie ein Stern". Plastisches Werk nimmt nämlich vom Licht, von dem es berührt wird, Besitz und gebraucht es als sein eigenes und Rilke berichtet, daß Rodin solche Erwerbung und Aneignung des Lichtes als Folge einer ganz klar bestimmten Oberfläche für eine wesentliche Eigenschaft plastischer Dinge — Antike und Gotik hatten Lösungen dieser Aufgabe versucht — wiedererkannt hatte. Wie großes Gewicht Rilke auch auf handwerkliches Können legte, er sieht an der Durchwirkung der die Gebärde bestimmenden inneren Grundhaltung durch die ganze plastische Oberfläche nicht vorbei : wer alle Formen zu sehen und zu geben vermöchte, würde uns (fast ohne es zu wissen) alles Geistige geben, alles, was je Sehnsucht oder Schmerz oder Seligkeit genannt war oder gar keinen Namen haben kann in seiner unsagbaren Geistigkeit. Deren Ausdrucksträger aber ist das Gesicht mit wenn auch nur leiser Veränderung auf seiner kleinen Oberfläche ; wie viel „auf dem Raume eines Gesichtes" stehen kann, erfuhr Rilke an Rodins „Mann mit der gebrochenen Nase", am „Mann der ersten Zeiten" : was auf dem Gesichte stand, war auf dem kleinsten Teil dieses Körpers geschrieben ; jede Stelle war ein Mund, der es sagte, in seiner Art. Und so ist auch das unerhörte Haupt Apollos Ursprung der Quelle, die leise an dem Torso niederrinnt,[3] und gerade daß es fehlt, mochte besonderer Anreiz sein, die an Rodins Köpfen gewonnene Kunsteinsicht zu erproben. Diese zweite Schicht des aus dem Verkehr mit Rodin erworbenen Zusammenhanges wird, nachdem eine erste Schicht, die der Flächen-Deutung, mit dem impressional Gegebenen, dem Torso, eine neue Strukturbildung eingegangen ist, nun emporgelöst zur Knüpfung mit dem in der Phantasie gegebenen Gegenstande, dem Haupte.

An mehreren hauptlosen Akten Rodins hat Rilke den aus der Zuordnung einiger gegeneinander geneigten Flächen erwachsenden Raumerwerb studiert und in solchen Kunstdingen (und auch in Naturdingen) ihre kosmische Selbständigkeit gefühlt ;[4] jene Ebenen schienen ihm zum Himmelsglobus zu gehören, wie über uns hinausgestellt, wie ins All, wie unter die Sterne in ein weites unbeirrbares Kreisen.[5] Jene kosmische Selbständigkeit des Kunstdinges besagt aber, daß es ein Ganzes ist. Wenn Rilke einmal eines Namens gedenkt (Rodin), der „wie ein Sternbild aus fünf großen Sternen über diesem Abend steht", so ist das nicht ein billiges Unter-die-Sterneversetzen des verehrten

[1] IV. 389, 345, 362.
[2] IV. 390.
[3] IV. 382 f, 318, 323.
[4] Von daher kann der Vergleich mit dem Sterne angeregt sein, dessen Licht wie von verschieden geneigten Flächen zu kommen scheint.
[5] IV. 390 f.

Meisters, sondern der Name Rodin als Sternbild gedacht ist Symbol für die einheitlich geschlossene Künstlerpersönlichkeit, welche im Reiterstandbild des Generals Lynch die wundervoll beseelte Einheit von Roß und Mann, im Kunstwerk, zu illusionieren verstand, die das Leben vielleicht verweigert. Das *Orpheus* Sonett 1,11 nimmt ja das Thema auf: „Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild Reiter?... und die zwei sind eins. Aber *sind* sie's?" Auch in der Klage, die wenn gleich „schräg und ungeübt", doch ein Sternbild unserer Stimme in den Himmel hebt (*Orph.* 1, 8),[1] gewinnt manchmal unser Wehruf Wortgestalt. Unser Gedicht steht zeitlich etwa in der Mitte zwischen den Rodin-Aufsätzen und den späteren dichterischen Verwertungen des „Stern-Motivs" und es ist zu vermuten, daß dieses aus Gesprächen mit Rudolf Kassner erwuchs: in einer Art Typenpsychologie ägyptischer Könige, die das Maß nur von sich selbst nähmen, bestimmt er sie nicht als Persönlichkeiten, sondern als Gestirne und Schicksale.[2] In sich ruhende Ganzheiten also: und für eine solche wird, nachdem die bildnismäßige Impression vom Bug der Brust bis zur Zeugungsmitte abgeschlossen ist, gelten das vom Haupte her mit angeeignetem Licht durchglühte Werk, das, sich als Bruchstück aufzugeben bereit (sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz), gleichsam in den Weltraum als ein in sich stehendes ganzheitliches Gebild sich verselbständigt. Gewiß baut sich diese Auffassung des Kunstwerkes auf Rilkes Dinglehre auf;[3] allein ein künstlerisches Ganzes muß nicht notwendig mit dem Ding-Ganzen zusammenfallen. Was das (Gebrauchs-) Ding nicht immer leistet, soll das Kunst-Ding vermögen durch neue Einheiten, neue Zusammenschlüsse, Verhältnisse und Gleichgewichte.[4] Das Gebrauchsding vor allem steht hierin sehr zurück:[5] „Denn das Ganze ist unendlich neuer, als ein Kabel und ein hohes Haus. Seht, die Sterne sind ein altes Feuer, und die neuern Feuer löschen aus." Nicht die längsten Transmissionen drehen schon des Künftigen Räder, stets geschieht mehr als unsere Erfahrung aufweist, „Und die Zukunft faßt das Allerfernste ganz in eins mit unserm innern Ernste" (Febr. 1922).[6] Nicht an den zukünftigen Gott, dem der Mönch des Stundenbuches sich vertraut, werden wir verwiesen, sondern an das Künftige, die Einheit scheint erst im Unendlichen zu verwirklichen möglich.

Nicht so in der Kunst, in der Unendliches endlich dargestellt ist. An dem Gesicht des „Mannes mit der gebrochenen Nase" rühmt Rilke,

[1] IV. 375, 354.

[2] Rud. Kaßner: *Der indische Gedanke*, 1913, p. 24. Es wäre natürlich auch der Sternbilder (zumeist mit Phantasie-Namen) der 10. Elegie zu gedenken. Ob und wie weit gnostische Vorstellungen anregten, wäre zu untersuchen. Vgl. Hans Leisegang: *Die Gnosis*, 1924, bes. p. 376 und passim. — Über Berührungen mit P. Valéry s. Marga Bauer: *Rilke u. Frankreich*, 1931 p. 67, 105 f.

[3] Vgl. Gerh. Küntzel, Euph. N. F., 1937, p. 393.

[4] IV. 327.

[5] Daß Rilkes Einstellung zu den sog. technischen Errungenschaften von R. Kaßners *Der Dilettantismus* (1910) eingegeben ist, habe ich in der Festschrift für *Artur Kutscher, Ein Buch des Dankes* (1938, p. 86 f.) nachgewiesen.

[6] *Späte Ged.* 1934, p. 97. Die La. „rein" für „ganz" in der Ausgabe *Ges. Ged.*, p. 111, würde noch mehr von der zwiespältigen Realität entfernen.

daß es gar keine symmetrischen Flächen gab, daß nichts sich wiederholte, daß keine Stelle leer geblieben war, stumm oder gleichgültig. Jede ist eben im ursprünglichen Sinne Eindruck des Lebens und damit so ausdrucksmächtig, daß und insonders vom Ganzheitsverhältnis der Flächen her gesagt werden kann: „denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht". Dieses „Denn" begründet nicht etwa den letztvorausgehenden Satz, sondern ergreift alles am vorhandenen Gegenstande, dem Torso selbst, aus Rodinscher und eigener Kunsterfahrung Gedeutet-Geschaute (von „Aber sein Torso" an) und knüpft diesen eben erworbenen Strukturzuwachs an die geistige Kraft des wahrhaft unerhörten (nicht daseienden) Hauptes, welche die Glanzgewalt der Augen in das Spiel der Torso-Flächen reifen und sie in Eins zusammennehmen läßt. Nun erst, aus dieser spontanen Selbstbesinnung des Dichters auf das an einem Apoll besonders erprüfbare geistige Durchwirktsein aller hohen Kunst, des Dichters, der blickgetroffen von jeder „Stelle" diese Erkenntnisschicht aus seinem erworbenen Zusammenhange emporlöst und sie dem eben gewobenen Strukturgefüge anbildet, wird die Ganzheit des „Torso" über seine phänomenalen Grenzen hinaus vollgerundet.

Damit könnte das Gedicht als „Dinggedicht" schließen, die Torso-Schau ist vollendet. Der letzte Halbvers aber „Du mußt dein Leben ändern" bringt, wie es scheint, einen völlig neuen Begriff heran.[1] Ein Brief[2] nimmt an Künstlern (Malern) wahr, daß sie aus dem großen Mosaik der Welt fünf kleine Steine herausbrechen, um sie zu einer Harmonie zusammenzustellen, „Und vielleicht sind nicht nur die Maler so, vielleicht sind die Menschen überhaupt so..." Daß Ganzheit nicht nur ein künstlerisches, sondern auch und vorerst ein Lebensproblem ist, hat der Dichter schon früh gefühlt;[3] im *Requiem* (Clara Westhoff gewidmet, 2. XI. 1900) redet er das tote Mädchen an: „Denn Du wußtest: Das ist nicht das Ganze. | Leben ist nur ein Teil... Wovon? | Leben ist nur ein Ton... Worin? | Leben hat Sinn nur verbunden mit vielen | Kreisen des weithin wachsenden Raumes, — | Leben ist so nur der Traum eines Traumes, | aber Wachsein ist anderswo." Hier spricht

[1] H. Wocke, a. a. O. p. 411, fühlt („plötzlich am Schluß") die Einheitlichkeit der Betrachtung zerstört durch die „schmerzvoll-entschlossenen Worte". — R. H. Heygrodt, *Die Lyrik R. M. Rilkes*, 1921 p. 140: Der „überraschende" Schlußsatz stelle, ohne der Einheit des Gebildes Abbruch zu tun, den an sich schon gegebenen symbolischen Sinn (welchen?) des Gedichtes noch eigens heraus und fasse ihn in der kürzesten und klarsten Form zusammen. — I. F. Angelloz, *R. M. Rilke*, Paris 1936, p. 212, verfolgt in zwei Sätzen die innere Blickrichtung (aber man kann doch nicht sagen, der Dichter sehe die plastische Form nicht!) bis zum letzten Halbvers und schließt: „il n'y a pas là une vision d'artiste; c'est une vue de métaphysicien."

[2] V. 29. VII. 1904.

[3] „...mich einzureigen in die einige Harmonie" (I. 347) ist (vgl. p. 346, 355) mehr als Stimmungsbedürfnis ausgesprochen, noch nicht gedanklich erstrebt; als Ergebnis einer (lebens-) künstlerischen Rhythmisierung in *Das tägliche Leben* (Belege bei Heygrodt a. a. O. p. 101). Ins Gedankliche gehoben, wird es wohl R. Kaßner haben; vgl. *Die Mystik, die Künstler u. das Leben*, 1900, p. 22: Wenn einst alles Harmonie war, so bringen sie die Dichter auf viele Arten wieder, diese metaphysischen Tröster.

noch der Dichter des *Stundenbuches* (1899), der sein Leben in wachsenden Ringen lebt, die sich über die Dinge ziehen, zweifelnd, ob er den letzten „vollbringen" werde, standhaft jedoch im Versuche. Aber ist Ganzheit im Hier und Jetzt zu verwirklichen? Das Gedicht *Der Abend*[1] aus dem „Buch der Bilder" (II. 62) kennt zwei Länder, ein himmelfahrendes und ein fallendes, denen der Mensch angehört, doch keinem ganz, sie lassen ihm — (unsäglich zu entwirrn) — sein Leben, „bang und riesenhaft und reifend, so daß es bald begrenzt und bald begreifend, abwechselnd Stein in dir wird und Gestirn". Das ist nicht kosmische Einsamkeit des Wanderers zwischen zwei Welten,[2] es ist Dualismus in kosmischer Bindung, eigenpersönlich erlebt im Natureingang des Gedichtes, aus aufwühlender Lebensangst wie im *Malte*, aus der Zerworfenheit des Ich, dessen Wechsel, bald Stein zu sein, bald Gestirn, merkwürdig vorweist auf das tiefere Sinnverhältnis von Stein und Stern im späteren Torso-Gedicht. Vorerst werden hier die zwei Lebensformen nur konfrontiert, im geklammerten „unsäglich zu entwirrn" die Not der Seele nur andeutend. Aber nachdem dem Dichter die „Dinge" immer wesentlicher geworden waren, tastet er nach irgendeinem und jedem Dinge in der erschütternden Bitte an Gott, aus einem von ihnen und seinem Ich *ein* Ding zu machen, das Ding, das welthaft irdisch wie ein Meteor in seiner Schwere nur die Summe Flugs zusammennähme (*Die spanische Trilogie*, 1912/13), das Ich wenigstens als Teil in seine Ganzheit einschwingen ließe. Ist das Herz auch „ins Ganze geboren",[3] der Erde Verluste vermag es im Leben nicht abzuleugnen, und neigt es sich dem Tiere, fühlt es wieder den Auseinanderfall in „Stückwerk und Teile", zu ertragen, „als sei es das Ganze".[4] Schon der Dichter des *Stundenbuches* (II. 1901) war sich der Zwiespältigkeit (aus menschlicher Hoffart) bewußt, „aus einigen Zusammenhängen" in einer Freiheit leeren Raum zu drängen, indeß das Ding im organischen Ganzen sicher ruhen mag.

Allein die Gnade der Freiheit ist zugleich eine Aufgabe; und so ist „Du mußt Dein Lebens ändern" nicht als Zwang zu verstehn, sondern Anruf an den Willen. Gewiß, in tragischer Verlassenheit stehen Kunstdinge — die Werke Rodins — im Raume. „Was gehen sie uns an?" Aber Rodin, der wußte, daß der Körper aus lauter Schauplätzen des Lebens besteht, gab durch „eine gemeinsame (innere und äußere) Aktion" aller Glieder und Kräfte ihm (wie jeder Fläche) die Selbständigkeit und Fülle eines Ganzen; und eben die Bannung des Lebens in die „leidenschaftliche Vereinsamung" des Kunstdinges erhält dem Entrücktsein noch ein auf uns wirkendes emotionales Moment, so daß „das Äußerste von Lieben und Leiden und Trostlos- und Seligsein von ihnen ausgeht", begreift man auch nicht warum.[5] Alle vollkommenen Dinge, die Rodins, die an den gotischen Kathedralen, die antikischen redeten zu Rilke,[6] wiesen ihn auf die Vorbilder hin, auf die bewegte

[1] Erst in der 2. Auflage von 1906.
[2] Hildeg. Kießling: *Die Einsamkeit als lyrisches Motiv bei Rilke*, 1935, p. 29.
[3] *Orpheus*, 2, 2.
[4] *Orpheus*, 1, 16.
[5] IV. 416, 328, 393.
[6] Brief 8. VIII. 03.

lebendige Welt, auch ungedeutet schon Anlaß zu neuen Dingen: „Ich fange an, Neues zu sehen." Aus- und Weitergang also vom Kunstwerk zum Leben hin, für den Künstler Rilke natürlich wieder zu dessen künstlerischer Bemächtigung; Weg und Wendung, des Rechtes hiezu gewiß: „Ich will Kunst und Leben nicht auseinanderreißen; ich weiß, daß sie irgendwann und irgendwo eines Sinnes sind."[1] Leben im Torso Apollos, impressional erfühlt, in Zuordnung und Grenzlösung der Flächen schon sinnerahnt, geballt und ausgeformt und „sternisch" freigelöst, begeistet vom unerhörten Haupte bis in jede „Stelle" und uns ansehend aus jeder, Ganz-Gebild der Kunst geworden, voll der Verheißung: getroffen von erwachsenem Anspruch, dessen Kräfte er selbst, in Knüpfung von unmittelbar Geschautem mit Kunsterfahrungen aus seinem erworbenen Strukturzusammenhang allmählich entbunden und ins Gedicht gesammelt hatte, vollzieht der Dichter in einem plötzlichen, überraschenden Jetzt eine wahrhaft spontane, zu tiefst lockernde und dem bisherigen Strukturerwerb neue Bedeutung verleihende Selbstbesinnung und erlebt das Gebot des Wandels.[2]

Zögernd stand Rilke vor Rodins Gruppe „Eternelle Idole", deren geheimnisvolle Größe ihn anspricht: man wage nicht, ihr eine Bedeutung zu geben: sie habe tausende. Dennoch versucht er eine Deutung in Erinnerung an Dantes *Purgatorio;* und die Nike, die nicht nur die Bewegung eines schönen Mädchens überliefert, das einem Geliebten entgegengeht, stellt er als ewiges Bildnis griechischen Windes, seiner Weite und Herrlichkeit, in den Raum kulturträchtiger Landschaft und nähert so sie uns. Um vieles später, in einem Briefe vom 1. November 1916, erwog Rilke, ob Kunst als ein großes Vergessen zu erleben sei oder als ein größeres Einsehen: man könne sich vorstellen, es träfe beides zu, sofern von einem gewissen, bis ans Vergessen heranreichenden Hingegebensein die Vorstufe neuer Einsichten, gleichsam die Übersiedlung auf eine höhere Lebensebene gewonnen würde, „auf der dann ein reiferes größeres Gewahren, ein Schauen mit ausgeruhten, frischen Augen einsetzt". Schon die Überflüsse, die im Kunstwerk wirkend sind, vom guten Bürger in seiner bequemen Hingabe gar nicht bemerkt, müssen das geistige Gewissen wecken, „in einem Kunsteindruck nicht unterzugehen, sondern in ihm stehend, die Augen offen zu halten". Deutung des Werkes ist also erlaubt, ja aus geistigem Gewissen geboten, sie allein befreit ja „zum mühelosen Übergang vom Wort zum Ding, vom Gedanken zur Tat, von der Dichtung zum Leben",[3] der auf eine höhere Ebene führt, vielleicht zum Einheitserlebnis. Worin

[1] Brief 11. VIII. 03. — „Kunst und Leben war bei ihm (dem Hellenen) eins." *Rilke auf Capri.* (Gespräche, hrsg. von Leop. v. Schlözer, 2. Aufl. 1932, ex 1903) p. 34; vgl. p. 62.

[2] Ernst Mally (*Erlebnis und Wirklichkeit*, 1935, p. 48 f.) findet, sich mit Dilthey berührend, von der Beobachtung schlichten Erlebens zu dem Ergebnis: „Wir sind anders eingestellt und das kann sich in bewußten Erwartungen kundtun. Das Schöne, das Bedeutsame verlangt ein künftiges neues Verhalten dessen, der es erlebt hat: „Du mußt dein Leben ändern!"

[3] Vgl. Rud. Kaßner: *Von den Elementen der menschlichen Größe*, 1911, p. 12 f. Wie weit Gespräche diesen Gedanken gefördert haben, bleibe vorläufig dahingestellt.

das Leben zu ändern ist, spricht das Torso-Gedicht nicht aus; gemäß der im Kalckreuth-Requiem[1] vorgetragenen Einsicht: nicht zu bedauern oder zu rühmen, was traurig in ihm ist oder froh, habe der Dichter, sondern hart sich in die Worte zu verwandeln, „wie sich der Steinmetz einer Kathedrale verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut". Schicksal geht in die Verse ein, wird Bild und nichts als Bild und spricht uns dennoch an wie im Rahmen ein Ahnherr; also uns verpflichtend. In Rodins Schaffen mit der Aufgabe, aller Oberfläche mächtig zu werden, sah Rilke ein Handwerk ohne Abrede und Ende und auf Immer-noch-Lernen angelegt, im Leben aber, „da so vieles anders wird, ist es nicht an uns, uns zu verändern? Könnten wir nicht versuchen, uns ein wenig zu entwickeln... Die Arbeit der Liebe zu lernen, die immer für uns getan worden ist?" So im *Malte*; im *Requiem für eine Freundin* wird eine Lehre versucht: die Freiheit eines Lieben zu mehren um die Freiheit, die man in sich aufbringt; einander zu halten, fällt leicht „und ist nicht erst zu lernen". Und um vieles später, im *Orpheus*-Sonett 1, 19, ist Erkenntnis dem Dichter noch nicht vollendet, noch wäre für die Leiden, die Liebe, den Tod zu lernen.[2]

Echte Kunst lehrt nicht unmittelbar, aber ihr Werk ist Denkmal eines Erlebens und als solches Beispiel, im Ursinne des „bîspel" magischer An-Spruch. Unsre Ansprechbarkeit aber fordert der Dichter des *Torso* und mehr: Umbildung unseres Selbst im Wachstum, „Tiefbesiegte von immer Größerem zu sein", Wandlung aber auch zu „wollen".[3] Da deren Wozu nicht gesagt ist, so kann, soll das Torso-Erlebnis nicht für sich und der letzte Halbvers nur ein lehrhafter Anhang sein, allein im Wie jenes Erlebnisses die Richtung, sein Leben zu ändern, gefunden werden. Nun suchte des Dichters Blick, nachdem er die Flächen des Bildwerkes in sich genommen, in ihrem Verhältnis zu einander, in ihren Übergängen, ihrem Licht- und Raumerwerb sich zusammenschließendes Ding-Werden und fand die letzte Bedingung hiefür in dem verlornen, von ihm, von seiner Phantasie wiedergeschaffenen Haupte, dessen geistige Kraft den Torso in die Erscheinung eines Ganzen wandelt. Formte sich also der Vers „Du mußt dein Leben ändern" zu einem ideellen Rahmen aus, der von uns gleichsam um die Darstellung des Bildwerkes gelegt würde, so würde er aus dieser zwar von keinem Inhalt, wohl aber von entscheidendem Gehalt erfüllt werden; nicht ein Was des zu Erlebenden, sondern ein Wie des Erlebens wird gewiesen, im selben Sinne, wie der Künstler zu einer geistdurchwirkten Ganzheit gestaltete, sich selbst als solche zur Erscheinung zu bringen, Gestalt zu werden, um sein Inneres versammelt.

Die Weise ganzheitlicher Gestaltung kann aus dem vom Dichter geschauten inneren Lebensgang des Bildwerkes erschlossen werden:

[1] II. 341/2.

[2] Die Arbeit am *Malte Laurids Brigge* (*Ges. W.* V. 162) reicht von 1904—1910; der Beleg steht zu Anfang des II. Teiles. — *Requiem* (1909), II. 332. — *Orpheus* (1922), 1, 19.

[3] *Der Schauende, Buch der Bilder*,[1] 1902, *Ges. W.* II. 137 f.; *Orpheus*-Sonett 2, 12. Das Torso-Gedicht steht zeitlich zwischen beiden, jenem näher. — Belege für das Gebot des Wandels aus Angelus Silesius u. Nietzsche bei Eva Wernick: *Die Religiosität des Stundenbuches*, 1926, p. 41.

er entspringt in dem unerhörten Haupte Apollos, dieses entläßt ihn in den Körper, sendet ihn an jede „Stelle" und nimmt, in einer dem Sinne der Skulptur gemäßen Bewegung,[1] die von anderen im Gleichgewichte gehalten wird, ihn wieder in sich zurück. Aus unendlichen Weiten wie aus der Tiefe des Himmels muß diese Bewegung zurückkehren, „der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt". Allein der Kreis ist hier wie auch sonst bei Rilke mehr als feste Grenzung gegen ein Außen: „Es gibt nichts Weiseres als den Kreis. Der Gott, der uns in den Himmel entfloh, aus der Erde wird er uns wiederkehren" (1904).[2] Rational-wissenschaftliches Denken kennt nur die geradlinige Entwicklung von den niedrigsten Formen zu immer höheren, gnostisches Denken bewegt sich kreisförmig, von Gott durch die sich aus ihm entfaltende Welt zu Gott zurück, vom Geist durch die Materie zum Geiste empor; der Kreis symbolisiert den Fluß, verflossen in sich selbst (Meister Eckhart). Aber er ist zugleich die Linie, deren alle Punkte den gleichen Abstand von einem Mittelpunkte haben, als solche ist er jedoch für den Dichter nicht meßbare tote Figur, sondern, was er umschließt, ist ein Kraftfeld aus einem triebstarken Kerne, der radial aussendet. Rilkes Forderung im Briefe vom 8. April 1903, jeder müsse in seiner Arbeit den Mittelpunkt seines Lebens finden und von dort aus strahlenförmig wachsen können, nimmt des Stundenbuch-Mönches Wort wieder auf: Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen. Ein solcher Ring, ein nächster,[3] in dem „willige Werke wachsen von Wiederkehr zu Wiederkehr", wird im Torso-Gedicht als Lebensform gewiesen, mit Anruf und Aufruf unseres Ich zur selben Selbstbesinnung, wie sie der Dichter, nachdem er den Torso in ein Ganzes gesehen, spontan erlebt: Verpflichtung, von geistiger Mitte aus das Leben — in rhythmisch zu erwerbendem Raumgewinn — vom Hiesigen ins Ganze zu gestalten.[4] Was an dem Torso unmittelbar erschaut und mit den bei Rodin gewonnenen Kunsterfahrungen, aus dem erworbenen Zusammenhange gehoben, in voranstehenden Akten der Selbstbesinnung als Partialgefüge strukturell geknüpft wurde, all dies erhält neue Bedeutung und Wert durch die diese einzelnen Erlebens-Gewinne zusammenschließende und sie anderswendig strukturierende plötzliche Besinnung auf die formende Macht der Kunst, welche formende Macht als in das Leben übergreifende zum echten, zum Ganzheits-Erlebnis wird.

*

Für die vorstehend angewandte Methode der Betrachtung dürfte in der Selbstschau eines Dichters — und was könnte den Forscher

[1] Vgl. IV. 320 f.

[2] IV. 154. Vgl. H. Leisegang, a. a. O. p. 35. Konzentrisch um einen Mittelpunkt gelagerte Ringe als Symbol für Lebensbezüge kennt schon die Gnostik; darüber andernorts mehr. — Dem Kreissymbol bei Rilke widmet Angelloz (a.a. O., p. 169) Beachtung, ohne das Thema zu erschöpfen. Hild. Kießling (a. a. O., p. 49) nennt es altmystisch und verweist auf II. 185.

[3] Da die Formung ins Unbegrenzte steigerungsfähig ist, könnte man, wenn der Ausdruck erlaubt ist, von plastischen Schwellformen des Ich-Lebens sprechen.

[4] *Orpheus*, 2, 1. — Muzot-Br. p. 84 (Jan. 1922) und p. 334 (13. XI. 1925).

stärker sichern als der Gemeingang mit dem Künstler! — die Beglaubigung gefunden werden.

Nun schließe Deine Augen. Daß wir nun
dies alles so verschließen dürfen
in unsrer Dunkelheit, in unserm Ruhn
wie einer, dems gehört;
bei Wünschen, bei Entwürfen,
bei Ungetanem, das wir einmal tun,
da irgendwo in uns, ganz tief,
ist nun auch dies: ...und wacht...
Und trägt nun Dich.
...Du weißt: wir können also so
am Abend zugehn wie die Anemonen,
die Tiefe eines Tages in sich schließend,
und etwas größer, morgens wieder aufgehn.
Und das zu tun, ist uns nicht nur erlaubt,
das ist es, was wir sollen: zugehn lernen
über Unendlichem.
Wir ...dürfen uns verschließen, fest
zuschließen und bei jenen dunklen Dingen,
die längst schon in uns sind, noch einen Rest
von anderm Unfaßbaren unterbringen,
wie einer, dems gehört...

Diese Verse Rilkes, ausgehoben aus dem auf Capri den 16. Februar 1907 geschriebenen Gedicht *Migliera*, das einer Interpretation natürlich ein Mehres darböte, lassen vorerst eben strukturierte Gegebenheiten eingehen in den erworbenen Zusammenhang, in de ssen Latenz („Dunkelheit") Bereitschaften aus den drei Gebietstypenndes Fühlens („Wünschen"), des Denkens („Entwürfen"), des Wolleers („Ungetanem, das wir einmal tun"), zufolge schon artikuliertE Erlebnisse, liegen. Diese in ihrer Verfestigung sind unsre seelische uxistenz („in dir ist nun alles dies") mit ihren Möglichkeiten („wacht" ind „trägt"). Allein im erworbenen Strukturzusammenhang, der stetg bereichert (um „die Tiefe eines Tages") wird, verbreitern und vertiefen sich wohl auch jene Bereitschaften (daß wir „etwas größer, morgens wieder aufgehn"). Und es ist ein Soll unseres Seins, Unendliches[1] an- und einzubilden („wir sollen: zugehn lernen über Unendlichem") zu unendlich vielen Bereitschaften für Erlebnisse, die Erworbenem (jenen Dingen, „die längst schon in uns sind") von andern impressionalen Gegebenheiten her, und zwar im bewußten Ichvollzug spontaner Selbstbesinnung („Du weißt: wir können also... zugehn"), zuwachsen, ein Soll, von „anderm Unfaßbaren", und sei es auch nur ein Stück davon („noch einen Rest") in neuer Strukturbildung zu knüpfen. Es ist — vermutlich — nur ein Als-Ob des Besitzes des Ganzen („wie einer, dems gehört"), das als solches doch immer unfaßbar bleibt; damit aber ist die Aufgabe des seelisch-geistigen Erwerbs (ihn „zu lernen") eine unendliche und die spontane Selbstbesinnung eine für jedes schöpferische Gestalten richtunggebende Funktion der Ganzheitsdominanz. Man darf hier an das Mephisto-Wort erinnern, daß das Ganze nur für einen Gott

[1] Die künstlerische Nutzung des Doppelsinnes mancher Wörter, in Rilkes Reifezeit bemerkbar, wird diese Doppeldeutung von „Unendlich" erlauben.

gemacht sei, wie auch an Diltheys Rede von dem in der Geschichte sich allmählich nach allen seinen Möglichkeiten enthüllenden idealen Typus des seelischen Zusammenhanges, der sich nur dem Auge Gottes zum Verstehen darböte, an die ideale, objektiv seinsollende Ganzheit.[1]

Dichter Rilke und Forscher Dilthey begegnen so einander, jener als Schaffender, dieser als Nachschaffender, in der Erkenntnis des Weges, der Mittel zum Voll-Erlebnis; Gewähr hiefür, daß die Methode, der Vorbereitung spontaner Selbstbesinnung nachzuspüren, ihren Eintritt, den Augenblick ihres Vollzuges aufzuweisen, dessen Folgen in Sicht zu nehmen, gerechtfertigt ist. Der Dichter hat sie in *Migliera* gleichsam erlebt. Erleben ist zweckfrei, jeder theoretische Zweck sowie auch die Nützlichkeitsbeziehung liegt ihm ferne; es zielt aber, als ein Mehr denn ein Dahinleben, auf Aufnahme von Wirklichkeit und hier wird nicht nur auf das Wie, sondern darüber hinaus auf das Was des Erlebens geachtet werden dürfen. Dann ist der Aufweis der spontanen Selbstbesinnung nicht nur Sichtung des Gipfels im Anlauf des Erlebens, sondern, da jene unter den impressionalen Gegebenheiten eine sinngebende Auswahl trifft, auch Kenntnisnahme einer Entscheidung des Dichters. Eine kurze Erwägung anderer thematischer Möglichkeiten (nicht einzelmotivischer, dies wäre zwecklose Spielerei) wäre nicht fehl am Ort. In der Tat konnte gezeigt werden, daß der Dichter des mhd. Liedes unter den möglichen Auffassungen der Liebe für die der freien Wahl, Luther aus dem weiten Bereich religiösen Erlebens für die Festigung zum *miles christianus*, Rilke unter den unterschiedlichen Wirkungsweisen eines Kunstwerkes für die einer einheitsbewußten Umformung des Lebens und damit für die „Kontinuität" von Kunst und Leben, um deren Verlust er in Nachkriegsbriefen klagte,[2] sich entschied. Es gilt eben den Aufbau der Persönlichkeit, vom Drange nach Ganzheit gelenkt, am fühlbarsten im Torso-Gedicht, das vom plastischen Werke zum plastischen Menschen zu weisen schien, um vor Zerstücktheit wie vor Verformelung des Lebens zu bewahren.

Würde so Charaktertümliches in Werken verschiedener Epochen eines Dichters oder in Werken mehrerer Dichter einer Epoche getroffen, so wechselte man von der individualgeschichtlichen Betrachtung schon zur problemgeschichtlichen; selbst für diese böte die aufgezeigte Methode eine Grundlage unter anderen. Dem Einwand, daß zur Erspürung des Wann, Wo und Wie der spontanen Selbstbesinnung über intuitives Nacherleben hinaus biographisch-historisches Material mit logischen Mitteln herangebracht wurde, läßt sich damit begegnen, daß schon ein primitives Urerlebnis, insonders aber das Voll-Erlebnis des Künstlers nicht von *einer* Funktion, etwa der des Wollens oder der des Fühlens oder der des Denkens bestritten wird, sondern daß es ein komplexer Vorgang ist, der überdies wie jedes Erleben von der seelischen Vergangenheit (erworbenem Zusammenhang) zehrt, so daß z. B. auch theoretisches Wissen in das Voll-Erlebnis durch denkendes Verknüpfen

[1] Vgl. Felix Krueger, Forschungen und Fortschritte, 1930, p. 447.
[2] Br. 1914—21, p. 323, 326, 328.

eingeht.[1] Intuitives Nacherleben schlechthin würde da nicht zureichen und sorgfältige Analyse, die den Nur-Synthetikern gegenüber wieder gefordert zu haben O. Walzel den Verdienst hat,[2] wird durchaus nicht Zerklärung des Kunstwerkes sein, sobald man eben in ihr nicht das Genüge findet. — Was die vorstehend angewandte Methode leistet, Aufhellung des Schaffensvorganges durch genau nachtastenden Verfolg der einzelnen Phasen bis zu dem diese zusammennehmenden und deren Elemente spontan strukturierenden Akt, Erfassung des darin erbildeten Wesentlichen des Werkes, dessen in den Dichtercharakter hineinreichende Deutung, mag nicht an jedem Kunstwerke[3] erprüfbar sein; sie ist eben nicht — wie keine — die einzige Methode, obwohl ihre Artung, wie früher angedeutet, aus der Beobachtung von Grundvollzügen seelischen Lebens erwächst. Sie setzt (wie alle anderen) die textsichernde philologische Methode voraus und kann selbst Voraussetzung etwa für die problemgeschichtliche oder die soziologische sein. Eine Mehrheit von Methoden muß zur Verfügung stehen, um ein Kunstwerk voll auszuschöpfen. Dieser Pluralismus ist zu vertreten angesichts der besonderen, ganz bestimmten Forderung, die jeder Gegenstand der Natur wie der Kunst an uns stellt, ein Anspruch, der anders nicht erfüllt werden könnte.

(Graz.) *Hugo von Kleinmayr*

[1] Vgl. auch Paul Sickel: *Zur Philosophie des Erlebens*, Preuß. Jbb. 184. Bd. (1921), p. 179 f.

[2] O. Walzel: *Gehalt und Gestalt*, 1925, p. 325 ff. (wohl im Anschluß an Edmund Husserls Wertung strenger Analyse von Fall zu Fall in den *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, 1913).

[3] Ich führe, wahllos herausgreifend, noch einige an: Goethes *Schwager Kronos*, *Auf dem See*, Mörikes *Das verlassene Mägdlein* mit den „spontan selbstbesinnenden", die vorausgehenden Andeutungen überraschend erhellenden und ineinsbildenden Versen „Plötzlich da kommt es mir, Treuloser Knabe...". Inwieweit die Methode auf das Drama anwendbar, etwa vermittels zentralanalytischer Betrachtung jeder einzelnen Scene, jedes Aktes und schließlich des Stückes, wäre noch zu untersuchen; ebenso, inwieferne sie die Bewertung der Leitmotive in Dichtungen (O. Walzel, Zs. f. Bücherfreunde, N. F. VIII. 1917, Rich. Meister, Bayr. Bll. 1918, Kurt Vancsa, Archiv f. d. Stud. d. n. Spr., 1932) förderte. Vgl. hiezu die problemgeschichtlicher Darstellung sich nähernde Abhandlung Joh. Kleins über Rilkes Elegienwerk, Euphorion, N. F. 1938, p. 298—314.

STRUCTURE DE L'OEUVRE

DIE VORAUSDEUTUNG IN DER DICHTUNG

Keime einer Anschauung vom Leben der Dichtung

Aufeinanderfolge und Vorausdeutung

So nahe auch Lessing an das Wesen der Dichtung herankommt, indem er die Bedeutung der Aufeinanderfolge ihrer Teile darlegt, erschließt er sie doch nicht ganz. Es handelt sich ihm auch nicht so sehr darum, das Wesen der Dichtung oder nur das der Folge, sondern vielmehr die eigenartige Wirkung der Dichtung gegenüber derjenigen der bildenden Künste zu bestimmen und aus der Eigenart ihrer Wirkung ihre Mittel und ihren Bereich zu ergründen. Es ergibt sich aus seiner Problemstellung mit Notwendigkeit, die Aufeinanderfolge der Teile der Dichtung dem Nebeneinander der bildenden Künste gegenüber möglichst scharf zu betonen und die der Dichtung eigentümlichen Mittel, ihr Wesen und ihren Bereich auf diese Weise gegen die eigentlichen Mittel, das Wesen und den Bereich der bildenden Künste abzugrenzen und zu bezeichnen. Lessing kommt also durch klärende Feststellungen zu Normen für die Dichtung.

Sein Verfahren, das scharfe Gegenüberstellen der Gegensätze, scheint auch heute näher zum Wesen der Dichtung — ja der Kunst im allgemeinen — führen zu können. Nur daß heute nicht Mittel der Dichtung und der bildenden Kunst, sondern Wesen und Mittel der groß-artigen, verwesentlichenden und der scheinbaren Kunst gegenüberzustellen sind, so daß man endlich der verwirrenden Verflachung des Relativismus gegenüber — unter anderem — das Wesen der Dichtung sicher und so weitherzig erfasse, daß unsere Anschauung von diesem Wesen für eine jede wirkliche *Dichtung* — vor allem : verzaubertes Wort mit hinreissendem „Traum" vom Menschengeschick — zutreffe und daß der Begriff Normen angebe, welche die mannigfaltigsten voll- und minderwertigen und wertlosen Dichtungen auseinanderhalten zu helfen vermögen. Ob dies unserem Geschlecht bei dem schier unendlichen Reichtum der Seinsarten und Möglichkeiten der Dichtung gelingen kann

und ob es je gelinge, erscheint fraglich; — es ist jedoch die Not und das würdige Ziel der Zeit und das ernstgewagte Beginnen muß, wenn nicht zum Wesen und zu weitgefaßten, sinnvollen Normen, doch zu wichtigen anderen Ergebnissen führen.

Die folgenden Betrachtungen setzen sich ein bescheideneres Ziel: sie erörtern das Problem der Aufeinanderfolge; greifen das Lessingsche Problem gerade dort wieder auf, wo Lessing aus seiner Problemstellung heraus davon absteht, die letzten Schlüsse seiner Erwägungen zu ziehen, und entwickeln diese aus neu gewonnenem Standpunkt weiter. Lessing bestimmt nämlich die Aufeinanderfolge der einzelnen Partien der Dichtung und ihre Bedeutung für das Wesen der wertvollen und wertlosen „Dichtung" nur insofern, als sie das Gegenstück für das Nebeneinander der einzelnen Teile eines bildnerischen Kunstwerks liefern. Daß die Aufeinanderfolge der einzelnen Partien der Dichtung sowohl in ihrer Gestaltung als auch in ihrer Erfassung durch den Leser oder Zuhörer zugleich von der Mitexistenz der früher gestalteten und erfaßten Teile begleitet wird, erscheint Lessing allerdings, wie einem jeden einsichtigen Kenner der Dichtung vor und nach ihm, einleuchtend genug, um im *Laokoon* nicht des näheren untersucht werden zu müssen. Lessing bestimmt hier die Aufeinanderfolge der einzelnen Partien der Dichtung bloß als einen steten Wandel der sinnvollen Phasen der Dichtung von ihrem Anfang bis zu ihrem Schluß. Das heißt: eine Phase gleitet in die andere, ihr in der Gestaltung ebenso nachkommend, wie in der gestalteten Dichtung selbst und in ihrer Erfassung. Die zurückgebliebene Partie ist mit an der vorwärtsschreitenden Gestaltung und Erkenntnis der Dichtung wirksam, so daß eine seelische Nebenexistenz der zurückgebliebenen Partie der Dichtung die Aufeinanderfolge ihrer neuen Phasen begleitet. Diese Nebenexistenz ist ebenso einleuchtend wie die Aufeinanderfolge der Teile der Dichtung. Die schon gestaltete oder erfaßte Partie geht ja dem Dichter oder Leser nicht verloren und bleibt für immer in der steten Form der Dichtung verwahrt, sie schwingt aber auch in der Seele bei der Gestaltung oder Erkenntnis der neuen Phasen mit, begründet sie und ermöglicht erst ihr Verständnis. — Warum sollte sie auch verlorengehen, da die Seele unsere Erkenntnisse und Erlebnisse irgendwie alle verwahrt? — Und könnte man dann eine Dichtung gestalten und eine fremde erfassen, wenn die zurückgelegte Partie, welche die darauffolgende begründet, verlorenginge?

So selbstverständlich diese Feststellung der seelischen Nebenexistenz, das heißt der Nachwirkung der zurückgelegten Partie der Dichtung auch erscheinen mag, so betont sie Lessing in seiner Lehre von der Aufeinanderfolge der einzelnen Partien der Dichtung doch nicht, — auch erscheint seine Lehre von der Aufeinanderfolge als eine kühle Bestimmung der mechanischen Not; — er ermittelt einen tieferen Blick in das Wesen der Dichtung erst in der *Hamburgischen Dramaturgie* in seinen Ansichten über den Ablauf der Spannung in einzelnen Dramen. Herbart, Ehrenfels und Walzel betonen dann das Beieinandersein der nacheinandererfolgenden Teile als einen wesentlichen Zug der Erkenntnis — stillschweigend auch der Gestaltung — von Musik

und Dichtung. Sie lassen aber die sich gewissermaßen auch auf die erst später erfolgenden Phasen dynamisch erstreckende Beiexistenz der hinterlassenen Partie und besonders einzelner Phasen wieder außer Acht, selbst Walzel; — er biegt dem Problem immer aus, wo er ihm naht in den theoretischen wie in den praktischen Zusammenhängen; er bringt in den Aufsätzen des *Wortkunstwerks* und in *Gehalt und Gestalt* wie nebenbei die aufschlußreichsten Belege für die Vorausdeutungen, die nach vorn Beiexistenz auswirkenden Phasen der Dichtung, lauscht ihre vorausdeutende Rolle feinfühlig ab, — nur verweilt sein Betrachten zu ausschließlich bei diesen einzelnen Phasen oder anderen isolierten Erscheinungen des komplexen Ganzen, um das Leben der Dichtung, wegen allzu sorgsamen Hinlauschens auf ihre Äußerungsart, sich entrollen zu lassen und die gesammte theoretische und praktische Tragweite der Beziehungen von Aufeinanderfolge und Nebeneinander in der Dichtung in einer synthetischen Schau aufzeigen zu können.

Der sich bis zu den weit folgenden Phasen erstreckende Sinn der Vorausdeutung hebt nun die Folge in der Gestaltung, meist in der Dichtung selbst und dann in ihrer Erkenntnis gleichsam auf; er ist der vorweggenommene Sinn ferner Phasen, die vorherige Bestimmung des vorschwebenden Ereignisses oder seiner Sinndeutung, mit in die augenblicklich gestalteten Phasen hineingestaltet; — so sind die Vorausdeutungen nicht nur die schrittweise begründete Folge der zuvor gestalteten Phasen, sondern weisen über diese und die nächst folgenden weit voraus, auf das Ereignis oder auch die Sinndeutung ferner Phasen der Dichtung oder gar auf ihren Schluß. Die bestimmten Vorausdeutungen, wie Orakel, Warnungen des Weisen, kurze, gleichsam entschlüpfte Äußerungen des Gestalters und Sentenzen, wie eingelegte Lieder und Geschichten mit ihrem auf das Hauptgeschehnis vorausmahnenden Abschluß nach gleichen Vorphasen, die Symbole und schließlich die der hinterlassenen Partie und den erdichteten Gestalten entkeimende unergründliche Rührung richten die Spannung unmittelbar auf die vorausgedeuteten oder bloß erahnten fernen Ereignisse und ihre Sinndeutung und lassen somit die zurückgebliebenen und die einst folgenden Phaseninhalte in der Seele ineinander verschmelzen.

Die allmählich vorwärtsschreitende Folge der Gestaltung und Erkenntnis der Dichtung ist in diesen vorauseilenden Phasen von der seelisch mitschwingenden zurückgelegten Partie der Dichtung begleitet und durch das Aufleuchten der augenblicklich erstrebten, später erfolgenden fernen Phasen gewissermaßen aufgehoben. Die erstrebten, vorausgedeuteten Phasen sind das Ziel des Dichters, bis sie von ihm gestaltet werden, dann das Ziel der Handlungs-, Umstände-, Verwickelungs-, Symbol-, Mitfühlens-, Ergebnisse- und Sinndeutungserfüllten, teils schon vorgebildeten Spannung der Dichtung, wenn die Vorausdeutung sie augenblicklich auch vorwegnimmt, und endlich sind sie das Ziel der die Dichtung erfassenden Seele, bis diese sie erreicht. Die Spannung des Lesers oder Zuhörers strebt den Gehalt der fernen Phasen im voraus zu ergründen und eilt ihnen, an eine jede neue Phase anknüpfend, immer aufs Neue zu; sie strebt die Totalität der Dichtung zu erfassen, gleich der gestaltenden Dichterseele, die während der

Gestaltung einer jeden neuen Phase die ganze ihr vorschwebende Dichtung mehr oder weniger deutlich vor sich hat: die in der Gestaltung schon erfolgte, insbesondere die augenblicklich gestaltete und die später zu gestaltende Partie der Dichtung. Erfährt der Leser nun in einer vorausdeutenden Phase den Sinn fernerer oder abschließender Phasen der Dichtung, so erlebt er jene auf die zurückliegenden, erfaßten Phasen und auf die kommenden, unbekannt gebliebenen erahnten und unerahnten Phasen hin, als einen festen, fernen Punkt, an dem der von Interesse und Einfühlung stürmisch begleitete Wandel der Dichtung erfolgen muß; sonst wäre sie ja nicht einheitlich. Die Einheit aber erscheint dem Leser als wesentliche Äußerung, ja als Kriterium der Qualität, obzwar sie nur sehr eingeschränktermaßen für diese bürgt, ja die zu geschlossene Einheit, das mangelnde Heraustreiben über das umschlossene Gefüge sogar ein Zeichen des Mittelmäßigen, des Ausweichens vor wahrer Größe ist. Das Mitschweben des Sinns der zurückgelegten Phasen und das Vorschweben jenes der ferner folgenden ermöglicht dem Dichter an einem mehr oder minder einheitlichen Werk zu gestalten und dem Leser oder Hörer, die vorgebildete Totalität der Dichtung in ihren augenblicklich erreichten, gleich wieder verschwindenden Phasen zu erfassen und stets lebendig und innig zu erleben, desto mehr, da die wiederholte Annahme der Einheit der Dichtung die unmittelbare Wirkung der Vorausdeutung und die dabei gegenwärtig gehaltenen freien Erahnungen in eine ferne Phasen synthetisierende Überzeugung verwandelt.

Der Leser bezieht die augenblicklich erfaßten Phasen auf seine früheren Erlebnisse und Erkenntnisse der realen und der erdichteten Welt ebenso wie auf die schon erfaßte und folgende unbekannte Partie der Dichtung. So ist er mit voller Seele auf die Totalität der neu zu erlebenden Dichtung eingestellt, und die Vorausdeutung erschließt ihm deren unbekannten, ersehnten, fernen und oft letzten Gehalt unmittelbar und ermöglicht ihm somit ein sicheres Aufeinanderbeziehen des Gehalts der verlassenen fernen und nahen und der kommenden nahen und fernen Phasen, sodaß die längst zurückgelegten und die einst kommenden Phasen der augenblicklich Erfaßten einen synthetischen Sinn verleihen können. Fällt aber die Vorausdeutung des fernen Gehalts in den nächsten Augenblicken der zurückgelegten Partie der Dichtung zu, so schwingt der in ihr vorweggenommene ferne Sinn doch auch nach ihrem Zurückbleiben in der Seele weiter fort und bleibt bis zu ihrer Erfüllung in der Dichtung das Ziel der Spannung. Diese bejaht und verneint wechselnd die erschlossene Fülle der Vorausdeutung und vertieft sich in diesem steten Aufeinanderprallen des Zweifels, während der Leser neue Phasen der Dichtung erfaßt.

So kommt die Vorausdeutung des fernen Gehalts sowohl in der Gestaltung wie in der Dichtung und in ihrer Erfassung durch den Leser zu einer vollen Bedeutung. Sie verbindet auf eine stets einmalige, organische Weise die seelisch mitschwingenden, zurückgelassenen Partien der Dichtung mit den fernen vorgedeuteten Phasen, die den Abschluß bilden oder aber mitten im Wandel den kommenden Schluß vortäuschen. Als solche verschwindend fixe Punkte sind die Voraus-

deutungen in der Dichtung nicht nur für ihre Gestaltung und Erfassung wesentlich, sondern auch für den Erforscher des Wesens und der Eigenart der Dichtung von tiefgehender Bedeutung. Nicht nur, weil sie die erlebte oder nur erkünstelte Ergriffenheit des Dichters von dem ihm intensiv vorschwebenden fernen oder abschließenden Gehalt ergreifend zur Schau bringen und sich somit als feste Punkte in der sich sonst stets weiter abwandelnden Dichtung ergeben, an denen der im Wandel ergriffene, begrifflich vielleicht unerfaßbare Sinn der Dichtung besonders klar Erlebnis aufzwingend hervortritt; sondern weil ihre Beziehung zum Ganzen eventuell auch zeigt, wie weit der Vorausdeutungen erzwingende tragische oder empfindsame Gehalt der Dichtung aus tiefem, irrationellem Grund, aus intuitiv einleuchtenden Erlebnissen, an denen das ganze Ich schöpferisch teilhat, oder mindestens doch aus tief origineller geistigen Schau der Gesetze und Rätsel der Welt und höchst bewußter, eigenartige lebensvolle Gestalt suchender Arbeit oder aber nur aus tragisch oder empfindsam abgestimmten fremden Dichtungen hervorgeht. Sie weisen also darauf hin, daß die Dichtung ihrem Schöpfer stets auf den sicher und als einzig möglich ins Auge gefaßten Schluß hin bewegt erscheint oder aber die innere Bewegtheit der Dichtung fehlt und der Dichter die anspannende Kraft zur Schöpfung aus fremden Dichtungen holt. Dann nämlich erhält die Dichtung die Schlagkraft einer echten Erlebnissen gleichen ureigenen Schöpfung selbst durch wiederholte Vorausdeutungen nicht. — Die Vorausdeutung erscheint oft als unauffälliges Glied, beseelt und beseeligend vielleicht selbst dem Dichter mit in der Wirkung anderer Teile und des Ganzen aufgegangen, so dem die Dichtung erlebend erfassenden Leser oder Zuhörer, wie selbst dem nach begrifflicher Schau und Aussprache strebenden Forscher des rätselhaften komplexen Wesens, das sich in der wissenschaftlichen Deutung kaum anders als mechanisch enthüllt, selbst wenn es sich dem innigen Schauen ergab.

Oft fehlt aber die Vorausdeutung des Schlusses in einer Dichtung und der freiwillige, sogar notwendige Verzicht des Dichters auf einen inhaltlichen Abschluß sichert dann bei einer durchaus objektiven und diskursiven Schlußart die Echtheit des bemeisterten Erlebnisses der unendlich mannigfach erschauten Welt. Ist das Erlebnis des Schlusses der Keim und die bewegende, das Ganze erfüllende Kraft des Dramas, die immer neue Vorausdeutungen erzwingt, — so verfolgt der Blick hier, im seit *Wilhelm Meister* seiner eigenen Welt und Mittel mächtigen Roman, das unendlich hinströmende Leben, das gleichsam nie anfing und nie aufhört und sich mannigfach verzweigt und ineinander verwebt, so daß es auch in der dichterischen Deutung nicht zum vollen, äquivalenten Ausdruck und zum Abschluß gelangen kann. — Anderswo erscheint indessen die Vorausdeutung im neuen Drama und Roman als kitschiges Mittel, die Spannung stets weiter, auf ungewiß erahnte ferne Phasen zu richten und diese augenblicklich gleichsam unmittelbar erleben zu lassen, bis widersprechende neue Vorausdeutungen die früheren durchkreuzen und somit die Spannung wiederholt spielerisch in die entgegengesetzte Richtung jagen, ohne daß ein Grund für diese Spannung in solch trügerischem Werke vorhanden wäre. — Die Vor-

deutung ist demnach eine folgereiche Not, ja nahezu ein Prinzip der Gestaltung und ein sonderbares Glied in der Dichtung, das die Aufeinanderfolge durch das unvermittelte Vorgreifen in die ferneren und letzteren Phasen in eine die Totalität der Dichtung erfassende Mitexistenz der verschiedenen Partien verwandelt, dadurch die Dichtung und ihr Erlebnis für den Leser höchst belebt; schließlich ein Mittel, die Spannung stets von neuem auf den Erlebnispunkt der Dichtung zu richten und sie dort wieder und wieder zu befestigen. Auch kann sie stets in Bezug auf das Ganze unter anderen Kriterien für eine Begründung zum Urteil über den Wert oder Unwert der Dichtung dienen, — dieses Beurteilen muß aber vor allem aus einem intensiven Erfassen des in der Dichtung keimenden Lebens und seiner Größe ausgehen.

Gestaltung und Auswirkung der dramatischen Spannung

Der Dichter erlebt und erschaut den Keim seiner Dichtung oft in intuitiven Augenblicken gleichsam auf einmal oder aber er entwickelt sie aus einem angenommenen Punkt, meist aus dem Anfang, von Phase zu Phase in mannigfachem reichen Gedeihen bis zum Schluß. Er gewinnt im ersten Fall den Plan seiner Dichtung, indem er ihre Totalität an dem erlebten oder erschauten festen Punkt, das ist meist am Schlusse, gleichsam auf einmal erfaßt oder die vorbereitenden Geschehnisse zu dem noch chaotisch strukturierten Abschluß erst nicht mit Deutlichkeit sieht und den klaren Plan der Dichtung mählich, die Tragweite der einzelnen Möglichkeiten auf den vorschwebenden gärenden Schluß hin abwägend, entwickelt. Er erlebt beim Erfassen der Totalität den Schluß mit symbolischem Wertgehalt als bezeichnenden, nahezu gesetzmäßigen Abschluß von großartigen Menschenleben und ebenso die zum vorbestimmten Schlusse führende, intuitiv erschaute oder diskursiv erschlossene Totalität der Dichtung, die ihr geheimes, Sehnsucht, Trauer, Bewunderung und Erschütterung ausstrahlendes, dem Schlusse je näher, diesem desto mehr gleiches Wesen von diesem erhält; das ist: die Totalität existiert bei der auf den Schluß hin erlebten Dichtung im Erlebnis des Dichters nur in ihrer Gleichheit und Gerichtetheit auf diesen; der Schluß ist Anfang, Keim- und Mittelpunkt der Dichtung, denn das Ganze strahlt sein Wesen aus, ist sein zauberausströmendes, auf ihn selbst gerichtetes bewegtes Bild; oder deutlicher ausgesprochen, die ganze Dichtung ist das von seinem Wesen erfüllte, dieses zur klaren, im Nacheinander erfaßbaren Schau stellende sehnende oder stürmende Wandeln durch den Bogen aus dem einen Punkt zum nächsten andern. Es erübrigt noch, das vorschwebende Bild vom Leben, die zusammenerschaute mehr oder minder chaotisch gärende Totalität in Einzelzüge zu zerlegen, das heißt, in solche Aufeinanderfolge aufzulösen, daß das Geschehnisganze ein einmaliges, ergreifendes Leben von menschlichem, übergroßem und doch vertrautem Gepräge erhalte, die Dichtung die ursprüngliche Bewegtheit und die quasi metaphysische Deutung von Konkretem auf ein überrationales Jenseits selbst bei gewissermaßen rationalem Ausdruck individueller Sachlagen, Strebungen und Geschehnisse bewahre. Das heißt: die

Dichtung soll die Ursprünglichkeit und die unwiederholbar einmalig verzweigte Struktur der dichterischen Schau oder des „Erlebnisses“ in durchgeformter Gestalt verkünden.

Der Dichter kann aber seine Dichtung auch von einem angenommenen festen Punkt ausgehend von Phase zu Phase entwickeln. Ist dann seine Dichtung tragisch oder wehmütig endend, so kann sie bei diesem besonnenen Suchen des Plans schwerlich das wuchtige Leben der auf den Schluß hin auf einmal erfaßten Dichtung erhalten und bleibt meist ein Machwerk; entspringt aber das Forschen nach dem Sinn der fernen Phasen vielfach ineinander verwobener Leben dem immer wieder neue Rätsel aufgebenden Erlebnis der Mannigfaltigkeit der Welt, die auf keine, auch noch so tief fassende Formeln zu bringen ist, dann ist das Suchen nach den weiteren Phasen des Ablaufs der Handlung, Stimmung und Sinndeutung eine Notwendigkeit der dichterischen Gestaltung.

Erschaut der Dichter die erlebte Totalität seiner Dichtung zuerst chaotisch, jedoch einleuchtend, so geht er erst dann an ihre Gestaltung, wenn die ihm ideell vorschwebende Dichtung zur Analyse der Durchführung reif genug, ja zu dieser zwingend erscheint. Dann hat er nicht mehr nur die Totalität seiner Dichtung klar vor Augen, sondern er sieht sie auch von Phase zu Phase vom Anfang bis zum Schluß in einer sich geradezu aufzwingenden Prägnanz vor sich und fühlt sich getrieben, das erschaute, ineinander verwobene und im wesentlichen doch immer gleiche seelische Bild in den Wandel der Gestaltung aufzulösen. — Wenn er aber seine Dichtung von Phase zu Phase erschließt, kann er das suchende Erschließen von Geschehnis, Begleiterscheinungen und Form auch erst während der Gestaltung vollziehen; dann muß der Plan nicht unbedingt der Gestaltung voranliegen, denn der Wandel des mannigfach verzweigten Lebens der Dichtung strömt nicht einem im voraus erfaßten festen Abschluß zu, sondern läßt die Zukunft frei und unbekannt, wie das Leben, in dem wir begriffen sind.

Die Gestaltung der Dichtung aber, ob es sich um die Gestaltung einer auf den Schluß hin erlebten Totalität oder aber eines von Glied zu Glied erschlossenen Ganzen handelt, dauert stets eine geraume Zeit, da sie die nahezu augenblicklich erschaute oder allmählich von Glied zu Glied ersonnene Totalität der Dichtung in die sinnerfüllte, geformte Nacheinanderfolge von gleichsam unzähligen Augenblicken der Gestaltung, in ihren auseinanderfließenden geprägten Sinn auflösen muß. Ein jeder Augenblick der Gestaltung ermittelt eine neue Phase, diese einen neuen Sinn in der Dichtung, fällt aber der Vergangenheit anheim, indem sie den nächsten Augenblick erreicht. So wandeln die Augenblicke der Gestaltung ihrer Zukunft zu und die augenblicklich geformte Phase folgt diesem Wandel, sie gleitet in die nächste und durch diese in die fernere, indem die Gestaltung den dem Dichter vorschwebenden Schluß erzielt und sich diesem Ziele mit jedem Augenblicke der Gestaltung nähert. Der Dichter gestaltet jede Phase so, daß sie die nächste und nach dieser die folgenden und schließlich den vorbestimmten Abschluß, das Ziel der Gestaltung ermittle. So wandeln die jeweilig gestalteten Phasen, auf das dem Dichter vorschwebende Ende gerichtet,

diesem zu; ihr Wandel durchströmt die Dichtung und verleiht ihr jene Kraft, die den Dichter in der Gestaltung mitreißt, oder vermittelt jene, die er in sie mit hoher Meisterschaft künstlich hineinverlegt, so daß die Dichtung gleichsam in steter Bewegung begriffen ist, die vom Anfang ausgeht und dem Ende zuläuft. Die vollendete Dichtung harrt nur noch auf das verständnisvolle Hinzukommen des Lesers oder Hörers, um diesem ihre Bewegung aufzuzwingen und ihn zum Miterleben zu bestimmen. Die gehalterfüllte Spannung der Dichtung verbindet auch deren Anfang mit dem Ende, auf das sie zueilt, zu einer lebendigen Einheit und erscheint dann in der Erfassung als eine zielgerichtete Spannung, selbst wenn die Dichtung diese aus Mangel an stofflicher und formaler Gleichartigkeit zu vermissen scheint.

Der Anfang bedingt durch die Stetigkeit der Folge in den kommenden Phasen zuletzt das Ende der Dichtung — wenn er im Erschließen des Plans auch oft das letzte Glied war — und verleiht der Dichtung durch die geschlossene Kette seiner Folge eine gewisse kausale Einheit, welche nur dem Ausdrucke nach bloß in der Richtung vom Anfang auf den Schluß hin existiert, da die Teile der Dichtung mit ihrem Sinngehalt in jeder Richtung mehr oder minder streng aufeinander bezogen sind und die Geschehnisse nicht stets in der Folge vorzustellen sind, in der sie in der Dichtung erscheinen; man erfährt ja oft die frühesten Geschehnisse des Geschehnisganzen erst in der Mitte oder sogar weiter in der Dichtung und der Geschehnisgehalt des Anfangs von dramatisch ablaufenden Dichtungen ist zeitlich meist knapp vor ihr Ende zu stellen. Die formale Stetigkeit der Folge erfließt aus dem Anfang, gerade dort, wo er bewußt erwogen, angesetzt ist, und deshalb beginnt auch die Gestaltung der Dichtung fast durchwegs mit der Prägung ihres ersten Satzes und eilt mit den später geformten Sätzen und dem vielfach flüchtig angedeuteten Sinn allmählich zu den fernen folgenden und schließlich zu den letzten Gliedern der Dichtung. Diese sind das Ziel ihrer Gestaltung und Aufnahme, weshalb sich der Dichter während der Gestaltung und der Leser während der vorwärtsstürzenden Erfassung der nacheinandererfolgenden Teile auf diese letzten Phasen spannen. Der Dichter aber hat den Vorteil gegenüber dem Leser, daß er den erstrebten fernen und den letzten Gehalt meist im voraus weiß; er weiß sie seit der Erfassung oder der gliedweise vollzogenen Erschließung der Totalität seiner Dichtung oder aber, erschaut er die nahen Erreignisse, Umstände, Stimmungs- und Sinndeutungen seiner Dichtung erst mitten in ihrer Gestaltung, dann schweben sie ihm auch mit größerer Bestimmtheit vor. Die gestaltgewordene Partie der Dichtung wächst und nähert sich indessen stets dem ersehnten Abschluß, der sich dem Dichter nun immer bestimmter im voraus ankündet: die Gestaltung erschließt aber immer nur den nächsten Sinn und läßt die ferner folgenden Phasen ungestaltet, die von Augenblick zu Augenblick abnehmen und dennoch das Ziel der Gestaltung bleiben, bis diese ganz vollzogen wird.

Der erste Satz, der durch seine Folge den letzten selbst begründet, hat allein keine Vorbereitung in der Dichtung, obzwar der Dichter auch die ihn vorbereitenden Phasen der Ereignisse und des Sinn-

zusammenhanges kennt. Der Leser oder Hörer kennt aber diese Vorphasen während der Erfassung des Anfangs nicht, sondern kann sie, falls sie überhaupt angegeben werden, erst später erfahren. Seine Kenntnis der Dichtung ist also auf die bis zum Augenblick erfaßte Partie beschränkt : er kennt weder den Wandel der Geschehnisse und der an diesen haftenden Ideen, welcher als vor dem Anfang zurückgelassen zu denken ist, noch denjenigen, welchen diese vom Anfang bis zum Schlusse durchzumachen haben ; er kennt auch die Richtung dieses Wandels während der Erfassung der ersten Phasen der Dichtung nicht und steht fast ahnungslos ihren unerreichten Partien gegenüber, außer wenn er diese oder jene ferne oder gar eine letzte kürzere Partie in seiner Lektüre vorweggenommen hätte. Selbst in diesem Falle erfaßt er aber die gesamte Dichtung mehr in ihrer vorgebildeten Aufeinanderfolge als in der gelegentlichen voreiligen Lektüre ferner Partien ; also erkennt er zuerst den Anfang, nach diesem erst die nahen mittleren, die ferner folgenden und schließlich die letzten Phasen der Dichtung. Die Folge der augenblicklich erfaßten Phasen in die Ferne ist ihm dabei stets evident, da sie in der Dichtung vorgebildet ist und ihm in ihrer Erfassung von Augenblick zu Augenblick aufgeht. Er kennt aber die folgenden Phasen nicht und strebt sie deshalb kennen zu lernen, da sie kein Objekt seines unmittelbaren Erlebnisses sind, sondern nur das Ziel seiner Spannung ; denn nur die augenblicklich erfaßte Partie ist ihm unmittelbar gegeben, die ihm deshalb auf sich selber keine Spannung aufzwingen kann, wohl aber eine auf die ihm noch unbekannten nahen und fernen Phasen. So knüpft seine Spannung zwar an die augenblicklich erfaßte Phase an, richtet sich aber darüber hinaus auf die folgende unbekannte, ersehnte Partie.

Stets erscheint ein bestimmter formgewordener Gehalt in der Verkettung der vorwärtsschreitenden Phasen der Dichtung, aber die Phasen sind Übergänge zu den nächsten, durch diese zu den ferner folgenden und schließlich zu den letzten Phasen der Dichtung. Die Phasen — Sätze, Satzteile oder für sich bestehende einzelne Wörter oder die stumme Schaustellung der Gebärden und Wechsel im Umkreis, auf der Bühne oder die Angabe dieser durch den mündlich Erzählenden oder im Texte — weisen meist nicht über die nächsten hinweg unmittelbar auf ferne Ereignisse und Sinndeutungen oder auf den Schluß, selbst die der Falle der Ratio, dem abgeschlossenen und gegliederten Satze entrinnenden einzelnen Wörter, die Schaustellungen und die diese ersetzenden Angaben nicht, weshalb nur eine längere Partie der Dichtung die Gerichtetheit ihres sinnvollen Wandels auf den dem Dichter vorschwebenden fernen und letzten Gehalt zeigt. Die reinen Übergangsphasen richten die Spannung, wenn sie noch so intensiv ist, kaum und unbestimmt auf die einstweilen unbekannte ferne und letzte Partie, die der Leser im voraus zu erfassen strebt. Der Dichter aber verliert die Richtung der vorwärtsschreitenden Stufen seiner Dichtung inmitten ihrer Gestaltung nicht aus den Augen. Er gestaltet zwar von Glied zu Glied den mählichen Wandel der Ereignisse, Umstände und des einverleibten Gefühls- und Denkverlaufs zu den vorbestimmten fernen und letzten Entwickelungspunkten, auch haftet

sein Interesse an dem augenblicklich Gestalteten; seine Spannung folgt aber der Vorstellung des erzielten Wandels in die ersehnte Ferne.

Der Dichter gestaltet stets eine aus den vorigen augenblicklich erschlossene Phase der Dichtung, bis seine Spannung auf einen fernen oder letzten erzielten Sinn hin intensiver wird. Sie eilt dann direkt diesem zu und er gestaltet auf ihn gespannt eine Phase, die nicht nur den dichterischen Gehalt des augenblicklich Erreichten erschließt, sondern auch die ihm vorschwebende Bedeutung einer fernen oder der letzten Phase vorzutäuschen strebt. Sie ist die aus der unmittelbar vorangehenden erschlossene nächste und die ferne oder letzte erzielte Phase zugleich, denn sie überspringt gleichsam den Abstand von der augenblicklich zuvor gestalteten bis zu der vorgedeuteten fernen und letzten Phase und deutet den dem Dichter augenblicklich intensiver vorschwebenden fernen oder letzten Gehalt seiner Dichtung unmittelbar vor. Diese Phase deutet das Ziel und die Richtung der lebens- und sinnerfüllten Spannung der Dichtung im voraus, da diese gerade auf die vorgedeutete ferne oder letzte Phase gerichtet ist. Sie deutet aber nur das Ziel und die Richtung der inhaltserfüllten Spannung an, ihren erfüllten Wandel von der Vorausdeutung bis zum Vorausgedeuteten nicht.

Die unerreichten Phasen der Dichtung schweben dem Dichter mit ihrem konkreten, belebten, einmaligen Sinn während der Gestaltung der augenblicklich erreichten als Ziele der Gestaltung stets mehr oder minder deutlich und intensiv ergreifend vor. Nur ihr Vorschweben ermöglicht ihm die planmäßige Gestaltung seiner Dichtung; denn schwebten ihm die kommenden Phasen durchaus nicht vor, so konnte er nie eine mehr oder minder einheitliche, von innerem Drang und Leben erfüllte Dichtung gestalten, besonders aber keine Dichtung mit abschließendem, Erlebnis aufzwingendem Schluß. Das besonders intensive Vorschweben eines bestimmten fernen oder letzten Ereignisses und eventuell auch seiner Sinndeutung, wie die Gerichtetheit der erreichten und kommenden, dazwischenliegenden Partie, ja der Gestaltung der gesamten Dichtung auf dieses ihr Ziel hin zwingt ihn jedoch oft zur unmittelbaren Vorausdeutung des zu ergreifenden fernen Sinns. Er gestaltet also die Vorausbedeutung der fernen oder letzten Phaseninhalte in dem Augenblick, in dem diese ihn besonders intensiv ergreifen. Sie ergreifen ihn intensiver, wenn die augenblicklich erschlossenen Ereignisse oder die begleitenden Erscheinungen und Worte der Personen in der Dichtung oder aber Analogien aus fremden Dichtungen oder aus dem realen Leben direkt an die vorschwebenden fernen oder letzten bedeutsamen Ereignisse der Dichtung mahnen. Seine Spannung ergreift dann gerade das ihm augenblicklich vorschwebende ferne Geschehnis, ohne die von der letzten erreichten bis zu den vorschwebenden, später oder zuletzt erfolgenden Phasen führende Partie schrittweise durchzumachen. Wenn eines seiner Geschöpfe seine Kräfte und sein Leben und Beginnen bis zum äußersten weitet, sein Glück ohne Maß und ungedenk dessen Verschwindens in der Zukunft genießt und verfolgt, dann sieht er den drohenden Wechsel des kurzsichtigen, des törichten Glücks unmittelbar vor sich, da er dessen

Leben samt Vergangenheit und Zukunft gerade auf sein Zerschellen oder sanftes Verlöschen hin erfand. Er, Schöpfer von mannigfach verzweigtem Geschick, sieht auch die Zukunft seiner Menschen so unmittelbar nahe vor sich, wie sie der Dichtung nach ihre Gegenwart unmittelbar erleben; ihre Zukunft erscheint ihm gleich ihrer Vergangenheit und Gegenwart als „vergangen" gegenwärtig und teils ungestaltet, bloß in der Gestaltung künftig, besonders dann, wenn die ideelle Erfassung seiner Dichtung mit der erlebten Schau ihrer letzten Ereignisse und deren Sinns begann. Dann nämlich erdachte er das Leben seiner Helden und Mitmenschen auf ihr vorschwebendes Ende hin und suchte einen Anfang zu den zum vorbestimmten, besonders intensiv erlebten Schluß führenden Verwickelungen, einen Anfang, der nahe zum Schluß liegend das auf diesen hin erdachte Leben ihm zustürzen läßt.

Der Dichter gestaltet sein gleichsam unmittelbares Erlebnis der fernen und letzten Phasen der Dichtung an ihren augenblicklich gestalteten, vorausmahnenden, die durch ihren bedeutungsvollen Vorsprung sein gleichsam unmittelbares Erlebnis des fernen oder letzten Gehalts der Dichtung an sich erkennen lassen und dem Leser oder Hörer ein über die Kette der vorwärtsschreitenden Phasen springendes, der Vorausdeutung entsprechendes Erlebnis vermitteln. Die Vorausdeutung richtet also die Spannung des Lesers unmittelbar in die Ferne auf einen weiter abwandelnden oder einen abschliessenden Zielpunkt, verleiht ihr, — die zuvor unbestimmt dem sich ihr mählich ergebenden inhaltserfüllten, schon vorgebildeten Spannungsverlauf der Dichtung folgte, — ein bestimmtes Ziel und vertieft sie durch das Vorergreifenlassen der fernen und letzten Ereignisse und oft selbst ihrer unverhehlten Sinndeutung.

Die Vordeutung bringt dem Leser den fernen oder letzten Gehalt der Dichtung unmittelbar nahe, springt zwar aus der Verkettung der gliedweise vorwärtsschreitenden Phasen der Dichtung voraus, sie ist aber doch nur eine augenblicklich erreichte Phase der Dichtung. Sie ereilt zwar den vorweggenommenen fernen oder letzten Gehalt; die ihr folgenden nächsten Phasen sind aber dennoch auch ihre schrittweise ermittelte Folge und bilden mit vielen, oft nahezu unzähligen ferneren Phasen wieder die sich gliedweise vorwärtsentwickelnde, durch den Vorsprung der Vorausdeutung unterbrochene Kette weiter. Die Vorausdeutung wird deshalb in der Lektüre alsbald beiseitegelassen und fällt somit der Vergangenheit der Erkenntnis der Dichtung zu. Auch nimmt die Vorausdeutung den fernen oder letzten Gehalt nur trügerisch vorweg, da dieser sich in ihr nicht realisiert, sondern sich nur vorausverkündet und den fernen vorgedeuteten Phasen vorbehalten bleibt. Der vorgedeutete ferne Gehalt scheint jetzt in der Erkenntnis der nach der Vorausdeutung erfolgenden Phasen oft auch dem Dichter nur während der Gestaltung der Vorausdeutung vorgeschwebt zu haben und bei der Gestaltung der nächst darauf erfolgenden Phasen schon aus dem Blickfelde verlorengegangen zu sein. Denn die nach der Vordeutung erfolgenden schrittweise vorwärtseilenden Phasen sind vor allem nicht ihre Folge, sondern die der kurz vorher hinterlassenen und durch sie

unterbrochenen Kette, so daß die Vorausdeutung aus der sonst geschlossenen Kette der diskursiv vorwärtsschreitenden Phasen herauszufallen scheint, um sich durch die ihr folgenden Phasen als eine sie „überspringende“ und doch unter sie zurückfallende, deshalb unwahrscheinliche, fragwürdige und akzidentelle in Zweifel stellen zu lassen. Denn die nach ihr erfolgenden Phasen deuten wieder nur den mählichen Wandel der inhaltserfüllten, lebendigen Spannung in der Dichtung an, die zwar zu den vorbestimmten und kurz vorher vorausgedeuteten fernen und letzten Ereignissen hinstrebt, aber ihre Gerichtetheit auf das ferne und letzte Ziel in den von Augenblick zu Augenblick nacheinandererfolgenden Phasen meist nicht zeigt, ja oft anderswo hinzuströmen scheint als zu den vorgedeuteten fernen und letzten Ereignissen, weshalb der Leser oft meint, daß der Dichter andere ferne und letzte Ereignisse gestaltet hätte.

So erscheint die Vorausdeutung als eine besonders stark erlebte Phase in der Dichtung, die das unmittelbare, im voraus und selbst am Ende begrifflich nicht bestimmbare, dem Schlusse, den Vorausdeutungen und rührenden Partien gleich geheimnisvoll entkeimende Erlebnis als ein Rätsel inmitten einer gleichsam rationell beschaffenen und begreifbaren, von Satz zu Satz und über die Grenzen der einzelnen Sätze hin mit umrissenem Sinn zielgerichteten Schicht blitzartig im voraus verkündet, aus dem belebten und sicher zum Schlusse geführten, gefühlsmäßig untertönten Geschehnisstrom heraus vorbereitet und doch unerwartet und zum intensivsten Miterlebnis zwingend auf den fernen Gehalt, oft selbst direkt auf den Schluß vorausspringt, — um dann im nächsten Augenblicke des nacherschaffenden Erlebnisses wieder die rein schrittweise vorwärtsschreitende Kette erfolgen zu lassen. Die vorangehenden Phasen ermöglichen das Dasein der Vorausdeutung in der Dichtung und ihre Wirkung im Erlebnisse dieser; sie erweisen aber die Gestaltung der Vorausdeutung nur im intensiven vorgreifenden Erlebnisse der eben quasi vorausgenommenen fernen und letzten Geschehnisse als notwendig; denn die Vorausdeutung könnte bei einer besonnenen Erwägung des Vorwärtswandelns des erzielten Gesamtgehalts und sogar im bewußten Hinarbeiten auf den Erlebnis aufzwingenden, ja erlebten Schluß hin außerhalb der Gestaltung bleiben oder aber sie wäre bei dieser Formung nur ein künstliches Mittel, um die Ursprünglichkeit des gärenden dichterischen Erlebnisses in der Dichtung vorzutäuschen. — Die Erforschung nun der ursprünglichen Erlebtheit oder der rein künstlichen Beschaffenheit der Vorausdeutungen in bestimmten einzelnen Dichtungen begegnet besonders in der alten Literatur — wie übrigens das Erforschen einer jeden tiefgehenden Fragestellung — großen, gefahrvollen Schwierigkeiten.

Die Vorausdeutung beglückt selten, erschüttert meist den Leser in seinem vorgreifenden Hinlauschen im voraus, ermöglicht ihm ein zielgerichtetes volleres Verständnis der kommenden nahen und fernen Phaseninhalte, löst und vertieft seine Spannung auf das ferne Ziel hin, läßt aber die Partie der Dichtung völlig unbekannt, die von ihr zu den vorgedeuteten Ereignissen führt. Seine Spannung auf die Erfüllung der Vorausdeutung verläßt ihn nicht, doch heftet sich seine Spannung

mehr nur überhaupt auf die unbekannt gebliebene Partie während deren schrittweise weitergleitenden Erfassung, die jedoch weite Blicke der Erahnung, besonders unter Nachwirkung der Vorausdeutung, auf die an fernen Ereignissen gelegentlich vorausgedeutete oder auf eine dieser entgegengesetzte Richtung des formgewordenen Ablaufs oder anderswo ins Unbekannte gewährt. Seine Phantasie eilt den nächsten unbekannten Phasen der Dichtung weit voraus bis zu den fernen und letzten vorgedeuteten und erahnten Ereignissen; die augenblicklich erfaßte überzeugt ihn aber von der hypothetischen Art seiner intuitiven Erschauung oder quasi rechnend vorauseilenden freien Erschließung der fernen und letzten Bedeutung, vernichtet diese gleichsam als eine trügerische Setzung und stellt oft selbst den weiter mitwirkenden Inhalt der zurückgelegten Vorausdeutung als eine eigene Deutung der kommenden unbekannten Phasen in Zweifel. Der Leser lauscht jetzt innig dem vertrauten Sinn der eben erreichten Glieder, die mählich ineinanderfließend sein unmittelbares weitergleitendes Erlebnis bleiben, er erreicht aber inzwischen immer wieder eine nahe, früher vorgedeutet oder frei im voraus erfaßte Phase, deren Eintritt dann seine Phantasie immer wieder zur freien Setzung naher oder fernerer Phasen ermutigt, so daß er bisweilen auch völlig unbekannte ferne Ereignisse hypostasiert, indem er die wiederholt plötzlich und an einer Partie allmählich von Stufe zu Stufe erkannte Richtung des dahinstürzenden Gesamtgehalts stets vor Augen behält.

Seine Spannung verzweigt sich in einander widersprechende Spannungen. Sie eilt einerseits den im voraus erkannten und gleich wieder in Frage gestellten fernen und letzten Ereignissen entgegen und richtet sich andererseits, sich auf die Kette der schrittweise vorwärtsstürzenden Glieder lehnend, auf nur erahnte, eventuelle oder tatsächlich kommende Ereignisse, die den vorausgedeuteten oder den auf Grund der Vorausdeutungen frei erdachten Ergebnissen gewissermaßen, eventuell sogar schroff, entgegengesetzt sein sollten. Seine durch die vorgedeuteten fernen und letzten Ereignisse zielgerichtete Spannung prallt also an die Spannung, die andere, den meist erschütternden Vorausdeutungen entgegengesetzte, beglückende Ergebnisse zu ereilen strebt. Der Kampf dieser Spannungen und die von Wort zu Wort gleitende Erfassung eines immer neuen belebten Sinnes straffen zu einem nach Ausbruch dringenden Erlebnis die Spannung des Lesers auf das ihm unbekannt gebliebene Aneinanderprallen der Kräfte und den Ausgleich der Dichtung. Diese Verzweigtheit vertieft nun seine Spannung nicht nur auf die Intensität des Erlebniszwanges hin, sondern auch zu einer zu immer neuem Angriff stürmenden Kritik der fraglichen Ergebnisse der voreilenden Erahnung: — die Verzweigtheit der Spannung stellt den die Dichtung Erlebenden mitten im Erlebnis vor die Fragen: ob er die Vorausdeutungen richtig erfaßte und auf ihrem Grunde die einst tatsächlich erfolgenden Geschehnisse erschloß? — Das heißt: stürzen die sympathischen Gestalten und gehen sie zu Grunde? — Hat er an der erkannten-erlebten Partie die Richtung des konkreten, lebendigen, sinnerfüllten, vordringenden Stromes erkannt oder verkannt? Wird einst das vielleicht selbst wiederholt Vorgedeutete und das auf Grund der

Vorausdeutung frei Ausgemalte das Endergebnis sein oder ein anderes, auf Grund der Stück für Stück vorwärtsdrängenden Partie Erschautes oder weder das eine noch das andere, sondern ein nicht vorausgedeutetes Unbekanntes?

Diese komplexe Spannung des feinfühligen tief Erlebenden ist reicher gefärbt, intensiver, tragisch mitreißender, als seine mehr analytische Spannung vor der Erfassung der aufwärts ringenden und tief ins Tragische stürzenden Hälfte der Dichtung und vor den wiederholt erscheinden Vorausdeutungen war. Seine Spannung wächst unter dem blitzartig aufleuchtenden und plötzlich in den tiefen Kern reißenden Erlebnisse der gewährten tragischen oder wehmütig ergreifenden Schau und verfolgt selbst den zum Teil (mindestens dem Ausdrucke nach) gliedweise sich vollziehenden Wandel der inhaltserfüllten verhängnisvollen Spannung nicht mehr Stück für Stück vorwärtsschreitend, wie selbst dieser, dem Ende zu fast durchwegs immer reißender im tragischen Kreisen begriffen, dem Endpunkt zueilt; so fliegt nun die Spannung des Erlebenden mit bestimmter Zielsetzung den im voraus an die gegenwärtigen Ergebnisse hinerlebten letzten Ereignissen schleunigst entgegen. Die vorgebildete Spannung in der Dichtung selbst läuft nun mit stets rasenderem Tempo die nahezu gerade Linie der letzten Partie des Bogens durch, fliegt von dem dem fixen Ende nahen Punkt ausgegangen, sich jäh zerschmetternd oder sanft zerfließend zu jenem ersehnten Ausgang. Der Anfang dieses Hinzielens der formgewordenen Spannung war ein nahezu mählicher Wandel, welcher klare Schaustellung der Umstände, Zufälle, der tragischen Sturz bergenden, dem Betrachter unbedeutend erscheinenden Anlässe und der Helden mit ihrem stets tiefer schürzenden Aneinanderprallen befaßte. Hier, am Anfang vermochte auch noch die Spannung des Lesers gemächlich, jedoch stets einsichtiger und kühner in die Ferne spürend bei dem ruhigen Wandel der Schaustellung zu verweilen und den tragischen Spuren zu folgen; sie machte aber selbst am Eingang nicht immer den Umweg der größeren Partie der inhaltserfüllten Spannung mit; sie folgte nicht nur dem hineilenden Bogen, sondern flog bei der Erfassung der aufkeimenden, sich vom massigen Bogen ablösenden wie spritzenden, funkelnden Vordeutungen zum unmittelbaren Ergreifen des Ziels. Nun bei dem klar ersichtlichen, drohenden Nahen des Abschlusses fliegt die sich von Augenblick zu Augenblick bereichernde und straffende Spannung auf den Gesamtverlauf immer wieder unmittelbar zum erschütternden Ziel voran und dann wieder in die hoffend ersehnte, entgegensetzte unbekannte Ferne; selbst die unberaten bangvolle, kritische Spannung fliegt immer wieder in unmittelbarem Erlebnis bis zur ergreifenden tief rührenden Auflösung am Ziel. Wenn sie auch alle beglückenden Möglichkeiten bei dem rasenden Fliegen erwöge, so schießen die Spannungen des Lesers — wie die des Werkes — am selben vorgedeuteten Ziel, auf was sie auch sonst geheftet gewesen sein mögen, immer wieder zusammen, wie sie übrigens auch im Verfolgen des mählichen Wandels oft zusammen vorwärtsströmten; so hört die von der Dichtung verursachte Spannung auf, eine der vorgebildeten Folge nur passiv nachgleitende oder nacheilende zu sein, sie ist vielmehr eine die Dichtung oft will-

kürlich mannigfach nachdichtende Kraft, die bloß neue Anstöße vom Zauber der Worte und Bestätigungen von der Dichtung zum Vorausverwandeln von Traum und Geschick und Geschick und Traum erwartet.

Ausblick

Die Vorausdeutung führt in den tiefen Kern des schöpferischen und nachdichtenden Erlebnisses der Tragik, indem sie den Gesamtgehalt und Charakter der Dichtung betont und diese auch formell zu einer Vereinheitlichung drängt, sofern sie stets neue, nahe oder weitab nacheinander erfolgende, doch gleichsam als Glieder einer selben Schicht erlebte Phasen nebeneinander und unmittelbar auf die fernen bevorstehenden bedeutungsvollen Phasen und auf den Schluß bezieht, so daß eine besondere, in rasendem Hinfluge begriffene, tiefer als die sonstige rührende Schicht aus den gleichgerichteten, einander fernstehenden, Tragik bedeutenden Punkten der Vorausdeutungen entsteht, welche die Weltanschauung der Dichtung selbstsprechend am schärfsten hervorholt, da sie die letzten abschließenden Ereignisse samt ihrer, die vorhergehende Totalität befassenden, belebten, eigenartig erscheinenden Sinndeutung offen und unmittelbar an neuen und neuen Punkten wiederholt zum Erlebnis zwingend in voraus betont und verkündet. Die Vorausdeutung zeigt somit durch ihre aufeinanderbeziehende Einheit der fern nacheinander erfolgenden Phasen mannigfachsten Gehalts unanzweifelbar nahe die offene Stellungsnahme des Dichters zum unlösbaren, ergreifenden, aufwühlenden Problem: zu dem des Lebens.

Der Dichter gestaltet in seiner Dichtung in dieser oder jener Hinsicht ein Analogon, tiefer erfaßt: ein intentionales Gebilde zum realen Leben und er gestaltet seine Weltanschauung in seinem Formen des „Lebens" durch dessen phasenreiche Ausdrucksprägung, besonders aber durch die eventuell hinzukommende, in die Dichtung verflochtene offene Sinndeutung der Ereignisse und Umstände — mindestens auf eine indirekte Weise an einer jeden neuen Phase seiner Dichtung. Nicht als ob an und für sich betrachtet eine jede Phase für die erstrebte Sinndeutung des Dichters von besonderem Aufschluß wäre: wohl aber ist die Stellung des Sinnes einer jeden Phase zur Ganzheit Dichtung bezeichnend für diese. Die Dichtung deutet das als „endgültig" vorschwebende Bild des Dichters vom Leben, dem Betrachteten, Erlebten, Erdachten und quasi unergründbar unmittelbar Geschöpften durch den steten Wandel der inhaltserfüllten Spannung von dem Anfang der Dichtung bis zu ihrem Schluß; die schrittweise abwandelnden Phasen deuten aber augenblicklich nur je einen Zug des erdachten komplexen Lebens und erst durch ihren vollendeten Wandel das gesamte vorschwebende Bild. Eine jede Phase birgt und kündet ein Glied der sich in der Dichtung auswirkenden Weltanschauung, ein jedes Glied ist aber im Flusse, — besteht nur für sich selber nicht und hat an und für sich keine Bedeutung. — Welche sind aber, falls es deren überhaupt gibt, die einzelnen Phasen, die den geheimen Gesamtsinn der Dichtung hervorragenderweise andeuten, die also quasi eine ins Minimale zusma-

mengeschossene Synthese der Dichtung wären? — Die Phasen verfließen ja doch alle in die nächsten und durch diese in die ferneren, bis sie endlich in den Schluß münden, — wie könnte nun ihrer eine dem Betrachter als eine gleichsam starr isolierte Synthese der Dichtung erscheinen? Es läßt im allgemeinen nur eine längere Partie ihre Sinndeutung bestimmter hervortreten, das Ganze der Dichtung befaßt sie; doch ist selbst die längere Partie, ja sogar das Ganze im Flusse bis zum Schluß — der wieder nur dem Ausdrucke nach ein Abschluß ist, da er den ausgedrückten Spannungsgehalt teilweise weiterwandeln läßt —, allein der Schluß kann dem betonten scheinbaren Schließen zufolge die Sinndeutung mit abschließender Gewalt verkünden. Der Schluß erschließt die erlebte Sinndeutung der Dichtung, Miterlebnis aufzwingend in Bezug auf die Totalität der Dichtung.

Ergibt sich nun eine einseitige, tieferes Erlebnis erzwingende Sinndeutung zum Schlusse einer Dichtung, so ist diese abschließende Sinndeutung in ihr — außer, wenn ihr Wandel besonnen erwägend gestaltet nur von Phase zu Phase und so stückweise in die Ferne führt, — an mehreren Stellen vorgebildet. Die stellenweise erscheinenden Vorausdeutungen erschließen mittelbar die letzte Sinndeutung der Dichtung an dem in ihnen vorweggenommenen einzelnen Fall, wie auch die letzte Sinndeutung der Dichtung vor allem an Ereignissen Erlebnis wird, oder aber vermitteln die Vorausdeutungen außer der Mahnung an die kommenden Ereignisse oder der Drohung noch einen gedanklichen Vorsprung, der ferne Sinndeutungen oder gar die letzte vorausbeschwört — diesem Vorstoß der sinndeutenden Betrachtung in die Zukunft muß aber zum Schluß nicht unbedingt eine offene Sinndeutung entsprechen; deren Formulierung kann dort auch dem Erlebenden überlassen werden; derart reich ist die Dichtung an auswirkender Kraft, die über den wörtlichen Ausdruck schießt, und der Dichter frei, eine sich mannigfaltig verzweigende Einheit an seiner Dichtung zu gestalten. Die Vorausdeutungen können schließlich als nur vorausweisende Betrachtungen aus der stufengängigen Darlegung des Erreichten vorspringen, also analoge, partielle oder totale Vorwegnahme der letzten Sinndeutung sein und nichts außer dieser vorgetäuschten Sinndeutung. So sind die Vorausdeutungen Phasen, die im bis zu ihrem Auftritt erlebten und stets zunehmenden ganzen Zusammenhang der Dichtung das Geschehnisganze durch ihren direkten Vorstoß auf den sinnvollen klaren Abschluß blitzartig tragisch erhellen, den gesamten verborgenen Sinn der Dichtung mit einem Mal hervorholen und im voraus zum Erlebnis vertiefen; sie sind synthetische, weithin blitzende, höchst bewegte und doch nahezu fixe Punkte im allgemeinen strebenden oder stürmenden Wandel. Ihre vorausweisende Sinndeutung ergreift den Leser, der sich intensiv auf den Schluß und auf die an diesem hervorleuchtende Sinndeutung spannt; er spannt sich aber besonders intensiv auf die Erfüllung der im menschlichen Sein keimenden Tragik und auf die ihr entsprießende Sinndeutung des Lebens, wenn er eine transzendentale Weltanschauung hegt und das geläuterte Menschentum mitten in einer gleichgesinnten Zeit im freiwilligen, sich opfernden Leiden sieht. Er erwartet dann eine bestimmte Deutung des Lebens von einer jeden Dichtung, —

demnach ist der zur späten Blüte gelangende Roman selbst bis auf wenige Ausnahmen vor dem *Wilhelm Meister* wohl mit gemilderterer Spannung und strotzender Kraft und gemäßigtem Trotz seiner Gestalten von klar ersichtlicher dramatischer Schlußart — und der transzendental eingestellte Richtungsleser erwartet wiederholt Vorausdeutungen während der Erfassung der Dichtung; diese erhöhen seinen stark moralisch gefärbten ästhetischen Genuß und stellen ihn auf eine intensivst mitempfindende Aufnahme der Dichtung ein.

Das bewußte Streben nach Maß führt zur Vermeidung der Vorausdeutungen; Sophokles deutet seltener und milder voraus als Aischylos, so ist auch *Oidipus auf Kolonos*, das zuletzt gestaltete Glied der Trilogie von Sophokles, in dieser am wenigsten vorausdeutend, und die Rückkehr zu den klassischen Formen bringt auch bei Corneille, Racine, Voltaire und Goethe Vermeidung der Vorausdeutungen mit sich.

Wenn Shakespeare die Tragik seiner Gestalten ihren festen Schicksalen, nebst ihren Verhältnissen, Charakteren, Vorstellungen und Taten entwachsen läßt, deutet er die erschütternden Ereignisse seiner Dramen so wuchtig voraus wie Aischylos. Er läßt dagegen die unergründliche, freie Tragik Hamlets fast ohne Vorausdeutungen entstehen: „*Hamlet*" erscheint auch dem eingegliederten Spiele und den Anweisungen des Prinzen nach als ein durchaus bewußt gestaltetes Werk.

Der *Wilhelm Meister*, eine Auseinandersetzung mit *Hamlet*, ist der erste Roman mit eigenen Absichten und Mitteln. Er ist ein Gegensatz zu der Tragödie; die mannigfaltigsten Verhältnisse, Bestrebungen, Ereignisse, Eindrücke und Erkenntnisse erscheinen in ihm teils nebeneinandergestellt, teils ineinanderverwoben, ohne feste Ziele und oft unausgeglichen; der Stoff ist auf das Ende hin nicht abgegrenzt und das Werk verrät das Suchen während der Gestaltung nach Stoff und Form. Die Romantiker verwenden die verschiedensten Vorausdeutungen, um die rührenden künftigen Ereignisse wiederholt innig im voraus erleben zu lassen; der neue Roman dagegen, der auf Analyse und strenge Form, ja immer mehr auf „Wunder" durch höchst bewußt gestaltete, sich jedoch locker hinstellende Form hinzielt, vermeidet im allgemeinen die offenen Vorausdeutungen; der französische Roman des Realismus und Naturalismus grenzt noch den allerdings oft tragischen Stoff gegen eingeknüpfte Erzählungen und auf das Ende hin ab — also nicht nur die Vorausdeutungen vermeidet er —, Dostojewskij und die Expressionisten weisen dagegen wieder oft auf die erschütternden Ereignisse voraus. Die Vorliebe der Leser und Zuhörer für fragliche und unbekannte künftige Ereignisse wächst — zwar nicht eindeutig — mit der literarischen Entwickelung.

Das literarische Kunstwerk kann in mannigfacher Weise hochwertig sein, ob nun einzelne seiner Teile ferne Ereignisse der Grundeigenheit des Ganzen zufolge oft vorausdeuten oder stets nur das auf eben einer Stufe des Handlungs-, Denk- oder Gefühlsablaufes Erreichte gestalten.

Es erhebt sich der Zweifel, ob die Gestaltung der Dichtung sich je lückenlos vom ersten Keimpunkt an durch die mannigfaltigsten

Phasen hindurch bis zum fertigen Werk erkennen und angeben ließe. Immer sind irreführende Motive mit an der Gestaltung tätig, die anderswohin führen, als es vorauszusehen war, denen ein das ganze keimende Werk mählich verschiebendes, sich stets bereicherndes oder zusammendrängendes Leben nahezu unmerklich entströmt; derart befreit von jeglicher originären Zielsetzung sprudelt die schöpferische Gestaltung von Phase zu Phase von innerem Drang und wachsendem Reichtum. Wie könnte demnach ein wahrhafter Schöpfer volle und klare Rechenschaft über sein Gestalten und seine Werke abgeben? Er müßte das Entstehen seiner Werke als Stoffe neuer Romane verwerten, die verschütteten Phasen seiner gestalteten Werke aufspüren, alle lockenden, strahlenden und dabei sich stets abwandelnden Keime früherer anderer Einheiten darlegen, als welche seine Beobachtungen, Gefühle und Schlüsse umgewertet, zu vorher unbekannten Gebilden angewachsen, sich ihm verblüffend lebendig aufdrängten, ihn selbst während der textlichen Gestaltung stets mit neuen Reizen zu neuem Umstellen lockten — so spannend auch ihre formale Erscheinung und der vorherigen Vorstellung treu war —, solange bis sein Werk trotz aller Verheißungen der weitergedeihenden ideellen Gebilde abgeschlossen wurde, wenn diese auch noch immer nach neuer Verwertung in anderen Werken heischten. Dieses sich unvorausgesehen verschlingende Wachstum der schöpferischen Gestaltung ist nie dem originären Ablauf gleich heraufzubeschwören, weil viele ihrer Phasen schon vor der Gestaltung spurlos in andere aufgingen und der Gestalter viele andere bei ihrem Vorschweben nicht fesseln konnte oder wollte. Auch ist er fast niemals der im Werke endgültigen Bedeutung der ersonnenen einzelnen Phasen bewußt; eben, weil sie kraft seiner und ihrer Lebendigkeit zu immer neuen Einstellungen drängen, nicht rechnerisch im voraus erkennbar, weil sie nicht schemenhaft sich aneinanderreihen, sondern vielfach unvorausgesehen, undeutbar und sprungsweise. Dachte auch je ein Dichter ernstlich daran, das Wachstum eines seiner Werke von dem ersten Aufkeimen an bis zur letzten Gestaltfixierung als Stoff einer neuen Gestaltung unterzulegen, dann gestaltete er vielleicht das interessanteste und grossartigste Werk, aber wohl wieder eine Dichtung, die so ihren Wert wie ihre Mängel vom Maße des Gedichtetseins hernähme. Wo wäre demnach die Gewähr für den ersten konkreten Keim und die hinterlassene Reihe der Phasen der Gestaltung? Wäre es andererseits eine Dichtung, von der eine jede Phase wiederzumachen ist, die fertig, auch nicht teilweise undeutbar dasteht, von der der Werksteller nicht nur klare, sondern auch wahre, ausreichende, ja erschöpfende Rechenschaft abgeben könnte? Wie, wenn nicht gerade die ungenützten, gleichsam verschütteten Phasen den Anreiz der zuwortegeprägten, gleichsam irrationellen Phasen, Stellen und des Ganzen begründeten? Und wäre der Rechenschaftsgeber eine verhörens- und glaubenswürdige Persönlichkeit, der nicht etwa mit leidenschaftlichem Wahrheitsdrang neu dichtete, als er nur Rechenschaftsgeber zu sein sich deuchte?

Wie es auch im einzelnen mit dem oben gerüstartig angedeuteten Ablauf der Gestaltung der dramatischen Spannung sei, es scheint

unwiderleglich, daß der Dichter dieser Spannung, ob er sie an einem Drama, einem ihm verwandten Roman oder an einer Novelle gestaltete, während des Hinlauschens an das sein Wesen an sich packende keimende Werk, während der bewußt webenden, bereichernden, sondernd-eifrigen Bemeisterung des Plans, wie selbst während der Wortprägung von der Ganzheit der erwarteten Dichtung derart durchdrungen ist, daß diese ihm nahezu als Bild vorsteht; als ob er an dem chaotisch gärenden und tobenden Ganzen bei der stufenweise Heraussonderung der diesem entkeimenden Tragik immer die Formel der Deduktion als Analogon vor sich, ja zu verlebendigen hätte: Der Mensch, je mehr er Mensch ist, ist voll Ausbruch drohender Tragik; meine Geschöpfe sind Menschen, Geschöpfe voll Loderns vor kühnem Aufstieg und jähem Sturz, nicht scheinlebendige, vollgefütterte wesenlose Erscheinungen; deshalb der Tragik preisgegeben, die je nach der Auffassung mehr von außen oder mehr von innen kommt. Ob jenes oft hingespannten Vorsichhaltens der ersehnten Einheit wird besonders die Verdichtung der dramatischen Spannung dem Drange des Dichters und seiner Dichtung nach eindeutiger, siegreicher Lösung und Vollendung des überall nach Ausströmen sich sehnenden, drängenden, stürzenden Wesens dienend, wie in vermindertem Maße die Dichtung auch im Fliehen vor dem von Satz zu Satz nahenden Abschluß, trotz dieses steten Fliehens, Ausweichens und Stillhaltens, ein stetes Vorausdeuten von Stufe zu Stufe auf Ferneres und auf das Ende hin, so daß die Phasen im Hinflug auf dieses, für sich und auf einer Stelle, kaum bestehen, — als ob das Ganze mit einem Zuge auf das Ende gegossen wäre, so daß die einzelnen Phasen, wie sie auch an und für sich beschaffen seien, wie man sie auch bei einem erzwungenen Aufhalten ihres Drängens erfasse, ohne ihre Folge überall, selbst kurz vor dem Schlusse ein jäh abgeschnittener Torso wären. Nur ist das Vorausdeuten der meisten Phasen eine bloß weiterführende Kraft, nur ein stummer Wink, der nicht den abschließenden Gehalt, sondern nur sein Bestehen erwarten und erahnen läßt. Das allgemeine Wandeln zum Schluß hin ist dessen stufengängiges Vorausdeuten und der Schluß durch die vielfachen vorauseilenden, jetzt wieder wach gegenwärtigen, tatsächlich hinterlassenen Erhärtungen seines Sinns ist meist ein sichererer Abschluß, als der Ansatz ein erster Anfang war.

Eine mitzwingende Belebtheit entspringt diesem Drängen nach vorn auf neue Ereignisse und Umstände, und sagten auch einige Stellen der Dichtung zeitlich rückstehende Ereignisse und überholte Umstände an, trotzdem sind sie von Phase zu Phase nach Vorn im Ablauf der Dichtung und in ihrer Erkenntnis. Aber je schroffer die Zeitschichten, der Ereignisse gleich, aneinanderprallend sich jagen, je mehr aufkeimende Möglichkeiten die Dichtung an ihren verschiedenen Ablaufsstufen zeigt, je öfter und intensiver sie die spannenden Fragen der Zukunft einzelner Geschehnisreihen, Persönlichkeiten und Sachlagen dem Erlebenden aufzwingt, je schärfer einander gegenübergestellt die Schichten mit verschiedener Aussage und Tempo und anspannender Kraft dastehen, einmal rein diskursiv, aber vielfältig, ein andermal offen voraus-

deutend, wieder ein andermal Gefahr oder Glück und vielerlei Zwischenresultate nur erahnen lassend abwandeln, desto lebendiger erzittert die Dichtung von Stelle zu Stelle und als ausgebreitetes Ganzes, desto einmaliger prägt sie ihre Silhouette der Erinnerung ein. Je klaffender einzelne Übergänge sind, desto männlicher und großartiger wirkt die Dichtung, die rein stufenweise ineinandergleitenden Phasen aber weisen unter sich selten durch ihre Aussage die spannende Kluft eines offenen Vorsprungs auf. Die Vorausdeutungen sind fast ausschließlich in der alten Tradition Kriterien der unabgeschliffenen Ursprünglichkeit.[1]

Eine jede Phase ist eine mehr oder minder schöpferische Stufe, falls sie eine sich nicht nur ungleiche, sondern ihr auch nicht schematisch folgende, mit ihr jedoch sinnhaft verwachsene ermittelt. Die Bindung der Phasen aber, so in einzelnen Dichtungen, wie in sich sinnvoll ergebenden höheren Einheiten von Dichtungen, wie selbst in der Dichtung im allgemeinen, verlangt die einläßliche Erforschung und diese Forschung scheint mir neue Einsichten eröffnen zu können. Wie die eine Phase

[1] Mein Entwurf *A feszítőerő a művészetben (Die anspannende Kraft in der Kunst)* (Herbstnummer der ungarischen Zeitschrift *Esztétikai Szemle*, 1937) stellt im Anschluss an die vernichtende Kritik Broder Christiansens „*Die Kunst*", Felsen-Verlag, Buchenbach i. Br. 1930 folgende Prinzipien auf: Die anspannende Kraft eines Kunstwerkes, wie einer Naturerscheinung, entsteht durch die konkrete Individuation der Teile und des Ganzen; je größer die von Teil zu Teil und im Ganzen herrschende Individuation ist, desto größer ist die Spannkraft des Werkes. Die wahre Theorie der Spannungen bedeutet demnach ein Weltbild, an dessen untersten Stufen die durch mangelnde Individuation kaum in Betracht kommende Fälle einer lockeren Spannung in Natur und Kunst, auf deren Höhe aber Werke stehen, in denen der nie zuvor existierte Einheiten erblickende Geist alle eigenes Leben erheischenden, einander widersprechenden Daten der Motive und das Merkmal des Geistigen bis zum äußersten weitet. Die ersten Fragen an ein Kunstwerk sind: ist es Kunst, in welchem Maße, warum? Die Individuation widerspricht im Maße ihres Grades dem Stil, dem kollektiven Element. Der Stil selbst hat eine Art Individuation und Spannkraft, deshalb sind an einem jeden Kunstwerk zwei Individuationen und Spannkräfte zu unterscheiden: die etwas weitergebildete, vererbte, kollektive Individuation und Spannkraft des Stils und die nur an dem betreffenden Kunstwerk sich äußernde eigenartige Individuation und Spannkraft. Allein die eigenartige Individuation und ihre Spannkraft bedingt den Wert des Werkes. Der Schöpfer durchbricht das anfangs nur teils weiterentwickelte vererbte System eines Stils immer mehr in seiner Entwicklung und es gibt eine Höhe, wo die Werke gleichsam ohne Stil dastehen. Die Begründer des Stils sind die Gefolgschaft, welche aus den verschiedenen Ansätzen zu neuen möglichen Stilen das Gleichartige zu leblosem, starrem Gestaltungssystem baut. Je reiner der Stil dasteht, desto weiter steht das Werk von der Kunst ab, darum hat die „Forschung", die sich mit dem Schema befaßt, nichts mit Kunst zu tun und die Stildeuterei Wölfflins u. a. wäre erst dann begründet, wenn sie sich auf Manieristen beschränkte. Nur eine geschichtlich orientierte Stilforschung ist berechtigt, welche mit Kategorien der Individuation und des Stils und mit durchaus bewußt begründeter entschiedener Wertung an weiterführende Probleme herankommt. Die Erforschung der wertbedingenden Merkmale muß sich so auf die Bindung der größeren und kleineren differenzierten Glieder wie auf ihr Gegeneinanderhalten erstrecken, da das unbefriedigte Ringen um die letzten Möglichkeiten oder das Ausweichen vor jenem und seinen Folgen sich ebenso an der männlichen Gliederung oder an der weichen Harmonisierung wie an dem Gegeneinander von ungebrochen lebensvollen und verschleierten Elementen zeigt.

die nächste und durch die Kette der folgenden endlich die letzte auf einmalige Weise erschließt, dies wurde hier in der unendlichen Reihe ihrer von Dichtern erprobten und für sie möglichen Mannigfaltigkeit nicht angedeutet und ist eine der meist versprechenden Fragen, welche diese Untersuchung aufwirft. Denn gliche auch das dramatische Schaffen in schematischer Hinsicht dem Vollziehen des deduktiven Schlusses, so wäre dies doch wesenswidrig, nicht nur wegen der von Phase zu Phase unendlich mannigfaltig sich äußernden Freiheit und des Reichtums dichterischen Schaffens, sondern auch, weil es sich hier trotz der vorstehenden, auf den Schluß bezogenen Einheit durchaus nicht um das Vollziehen eines nach seinen im voraus gesicherten, festen Bestandteilen in vorbestimmter Reihe festen Schlusses handelt, wenn auch der Plan noch so klar war; und umso weniger handelt es sich um ein im voraus ergründetes Schlüssevollziehen, je reiner die Dichtung Dichtung ist. Auch taugt die Deduktion überhaupt nicht zur schöpferischen Erfindung; Deduktion und deduktiv können deswegen angesichts der dramatischen Spannung nichts Wesentliches aussagen, da sie nur Synonyme auf fremdem Gebiet für „dramatisch" sind und nur die Entfaltung bezeichnen. Hier sind anschmiegsamere Anschauungen nötig, welche die verschiedensten Ablaufsmöglichkeiten der dramatischen Spannung, ja allerlei Ablaufsmöglichkeiten der inhaltserfüllten Spannungen der Dichtungen aller Art so in ihrer Gestaltung, wie in ihrem Abrollen im Werk und in seinem Erkenntnis-Erlebnis vom Anfang zum Schluß hin, in der Breite und Tiefe und in den kleinsten Gliedern des Spannungsablaufs von Absatz zu Absatz, von Satz zu Satz und Phase zu Phase angeben könnten, durch die man das Leben der Dichtung erst wesentlich zu erfassen vermöchte.[2] [3]

(Debrecen.) *Eugen Gerlőtei*

[2] Die ersten philologischen Feststellungen der Vorausdeutungen reichen bei mir bis auf das Jahr 1928 zurück. Nach mehreren Bruchstück gebliebenen deutschen Fassungen erschien zuerst 1936 „*Az irodalmi mű végső eseményeinek előkészítése*" (*Die Vorbereitung der letzten Ereignisse der Dichtung*) in der *Debreceni Szemle* (*„Monatsschrift von Debrecen"*), eine von der jetzigen noch vielfach abweichende Untersuchung. Ich gedenke die hier vorgebrachten Erörterungen an Einzeluntersuchungen weiterzufördern, die auch die heuristische Kraft der dieser Arbeit zugrunde liegenden Betrachtungsweise zu erweisen haben werden. Die hier veröffentlichte Fassung wurde – außer den Noten 1-3 – 1936 abgeschlossen.

[3] Ein Beispiel meiner Betrachtungsweise ist der Goethe-Aufsatz „*Goethéről*" (*Über Goethe*) der Herbstnummer der ungarischen Zeitschrift *Szellem és Élet* (*Geist und Leben*) 1937. Der Grundgedanke dieser Schrift ist: Die Richtungen und Stufen seiner Entwicklung waren derart entfernt von einem schicksalsmäßigen Vorgezeichnetsein, bei dem die Stufen einander gleichen, daß er das Leben — mit Hamlet — notgedrungen immer freier und undeutbar mit den verschiedensten Sachlagen und Kräften verwachsen auffaßte: solange einer lebt, sind Richtungen und Ergebnisse seines Lebens fraglich; die Werke des reifen Goethe sind mit den Hauptpersonen auch meist weiterführbar.

LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE

«ORBIS ROMANUS»

BIBLIOTECA DI TESTI MEDIEVALI[1]

Alla nostra coscienza di studiosi e di universitarî sembra giunto il momento di uscire dal riserbo, impostoci dal silenzioso e impegnativo lavoro, e di ricordare una data, che, alcuni anni or sono, all'Ateneo Cattolico di Milano, segnò una cara significativa ricorrenza e diede inizio a un'impresa meritevole ormai di essere illustrata adeguatamente.

Nell'anno accademico 1930—31 un gruppo di professori di speciali discipline filologiche, storiche, filosofiche e giuridiche dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, presenti i Presidi di Facoltà e il Direttore di Magistero d'allora, si adunò nel Seminario di Filologia Romanza e costituì una Commissione scientifica per gettare le basi di una *Biblioteca* o *Collezione di testi critici medievali*, che colmasse le lacune lamentate da ogni parte nel campo degli studî, specialmente quanto a incompiuta conoscenza dell'alto Medio Evo e al bisogno di ancora nuove e sicure edizioni per i secoli XI—XIII. Si decise di dare alla detta *Biblioteca* il titolo di *Orbis Romanus* e di dedicarla al Padre Agostino Gemelli nella XXV ricorrenza della sua entrata nell'Ordine di San Francesco, non solo per doveroso omaggio al fondatore e primo Rettore della nostra Università, ma anche per riconoscimento della coraggiosa difesa che il religioso, lo scienziato, l'italiano aveva fatto, in tempi lontani e non facili, di un'età profondamente unitaria, la quale sta a rappresentare una delle più grandi esperienze storiche e spirituali del nostro Paese e del mondo civilizzato da Roma.

Il Programma di *Orbis Romanus* venne subito stampato nell'*Annuario* universitario dello stesso anno 1930—31. In esso fu anzitutto detto che avrebbero trovato integralmente posto nella *Biblioteca* tutti i testi di carattere letterario, storico, filosofico e giuridico, anche quelli polemici, compresi pure i testi posteriori al comune limite di chiusura dell'età media, quando questi appartenessero al clima storico e spirituale dell'unità medievale. Perchè l'estensione è profondità, sempre che risponda a una linea di pensiero e a una dottrina avente un centro di riferimento.

Per quel che riguarda il piano propriamente tecnico, la *Biblioteca* si propose di seguire i progressi accreditati dalla più rigorosa critica testuale, valendosi di tutti quei mezzi scientifici, atti a stabilire più che possibile integra e schietta la parola di ogni autore. Fissate ed esposte le norme generali da servire per tutta la collezione, poichè nel lavoro per le edizioni critiche non sempre si possono tenere identici criteri e spesso un testo o un genere di testi ha un proprio problema, si convenne di prendere in considerazione anche quei criteri speciali, che venissero eventualmente proposti da singoli editori in accordo con la nostra Commissione.

Intento e disegno, posto a fondamento generale della *Biblioteca*, si stabilì dovesse essere quello — anche nel colmare le lacune e le imperfette conoscenze del Medio Evo — di ubbidire a un principio e a un'unità di indirizzo. Un principio e un indirizzo unitarî, che, se pure non si possono pienamente scorgere alla pubblicazione dei primi testi, sibbene nel complesso e lungo lo svolgimento della nostra

[1] Compio il gradito dovere di ringraziare l'on. Direzione di *Helicon*, rivista di largo respiro nei propositi e ideali di studio, la quale ha voluto pubblicare anche nelle sue colonne questa relazione o esposizione intorno a *Orbis Romanus*: collezione di testi critici medievali che afferma nel suo programma la necessità di un'illustrazione obiettiva e compiuta dell'età media, per meglio comprendere l'età moderna, e che qui coglie l'occasione per fare appello alla collaborazione di volonterosi di ogni Paese nell'interesse superiore degli stud scientifici.

impresa, sono, per noi uomini di scienza e di fede, indispensabili a penetrare e a comprendere quella che fu la caratteristica unità medievale — l'unità religiosa. Senza di che non sarebbero possibili vere sintesi della storia e della spiritualità medievali, quelle sintesi storiche, generali o particolari, le quali, a giudizio dei migliori medievalisti odierni, sono ormai in vista e in via di sviluppo sull'età media. E ciò al posto delle visioni, spesso generiche, arbitrarie e parziali per vari rispetti, degli studiosi del passato, che nei primi secoli detti moderni formularono e giudicarono in generale «un Medio Evo», avendo in mente il Rinascimento e sopratutto la Riforma: un atteggiamento, codesto, polemico che, seppure si spiega ideologicamente, non era storicamente obietto e, se ambizioso e interessato, offuscava il pensiero critico col far guardare alla rovescia il corso della storia. Ai quali studiosi fan seguito gli illuministi del Settecento, mancanti di senso storico e giudici astrattisti dell'età media, e infine anche quegli Ottocentisti che, pur benemeriti per infaticabili indagini e rigore di metodo scientifico, si lasciarono fin troppo trascinare dalle loro speciali vedute. Sulla falsariga dell'invalsa dottrina dei due mondi separati, videro costoro per lo più, al modo ottocentesco, due civiltà nel Medio Evo nettamente distinte, classica e cristiana (laica e clericale), quasi svolgentisi in ambianti e per cammini separati. E così vennero sprezzate più o meno da tutti gli studiosi, con preconcetti ideologici e contigenti la storia unitaria e la continuità culturale di tutt'un'età.[1]

In particolare, quanto alla forma delle opere da pubblicare, la Commissione di *Orbis Romanus* dispose di non dare il sopravvento, troppo concesso per l'innanzi, a quelle in volgare con scapito delle moltissime in latino, e ciò per il criterio, ormai affermato dagli studî odierni, della *connessione* della mediolatinità; e quindi fu permessa l'inclusione anche di quei testi greci che avessero un più diretto interesse per gli sviluppi della spiritualità medievale e per gli ulteriori influssi sulla cultura moderna. E quanto al contenuto e allo spirito, si concordò di non ammettere preferenze o esclusioni fra le opere che passano quali continuatrici della letteratura classica e quelle che comunemente si ascrivono alla letteratura cristiana, perchè una netta distinzione non si può fare: di fatto nei primi secoli in crisi ci furono correnti e tentativi nei due sensi, con innegabili interferenze e interdipendenze, finchè avvicinate da una parte le distanze tra il sermo nobilis e il sermo cotidianus, dall'altra diminuite le apprensioni, indecisioni e volute astensioni — si venne nel mondo romano-cristiano a una forma di latinità, rappresentante il nuovo stato della cultura, quale conciliazione e sintesi della tradizione dell'antichità con la esperienza dei tempi cristiani.

In conseguenza, nella nostra collezione si preventivarono, quando si trovassero studiosi idonei e disposti, una migliore ristampa delle *Institutiones* di Cassiodoro (importantissime per gli studî e attese fino ad oggi in un testo possibile, dopo quello della *Patrologia* del Migne), come pure delle *Epistole* di Gregorio Magno, e in generale la edizione di quei testi storici e letterari, sia in latino che in volgare (poesia, agiografia, leggende, prediche, ecc.), più rappresentativi dello spirito e della cultura unitaria del Medio Evo, con rinnovata cura per le *Regole* degli Ordini religiosi e per quegli scritti relativi al campo della troppo disprezzata *rettorica*, la quale fu per vero l'innesto della lingua, in quanto espressione di pensiero e di bellezza, e della civiltà unificatrice.

Per i testi filosofici si credette necessario prospettare un progetto di massima, riguardante l'alto Medio Evo (Porfirio, *Isagoge* coi varî commenti; Boezio, particolarmente *Opuscula sacra*; Sant'Agostino, opere anteriori al Battesimo; Pseudo Dionigi Areopagita ecc.), e per il resto si fissò di attenersi possibilmente a una norma, per cui opere vicine per il tempo e per il significato trovassero vicinanza nella stampa e si succedessero senza troppe interruzioni.

Per il campo giuridico, si tracciò un quadro organico che comprendesse fonti, canoni, glosse, statuti, ecc. dal sec. VI in poi, chè c'è tanto da pubblicare ancora quanto a questa materia, nonostante il gran lavoro compiuto dagli storici del diritto nell'edizione di testi.

[1] Per un'ampia ricerca storica e discussione scientifica su questo argomento vedi fra le pubblicazioni della nostra Università due lavori dell'autore del presente articolo: 1) *Medio Evo: il termine e il concetto*, 1931; 2) *Orazio e il Medio Evo*, 1936 (Milano, Soc. Ed. «Vita e Pensiero»).

Questo nelle linee generali il Programma riassuntivo di *Orbis Romanus*. Nei suoi primi anni di vita, che cosa si è potuto fin qui realizzare?

Incominciando dai testi giuridici, notevole, per numero e importanza, il gruppo di fonti medievali, il prof. Gino Masi, dell'Archivio di Stato di Firenze, ha pubblicato lo *Statutum bladii reipublicae Florentinae* (1348), al quale fanno seguito nello stesso volume altre fonti interessanti per la storia politica ed economica, per la vita e il costume medievale: il Breve della Società dei sarti del «castrum» di Figline (1233); l'Ordinamento sull'esercizio del mestiere dei sarti nella Repubblica di Firenze (1386); il testo tipico della «balìa» concessa agli Ufficiali del biado (1345); gli schemi di «balie» degli Ufficiali del biado (1345); infine un inventario delle masserizie della Grascia (1378). In una Introduzione premessa ai testi legislativi, il Masi ha dato una chiara idea delle magistrature annonarie e delle varie istituzioni economiche, sia riguardo alle loro origini che al loro ulteriore sviluppo. Ne è venuta specialmente illuminata la legislazione economica fiorentina entro un ampio panorama che va dal sec. XIII al XV.

Lodevole impresa si è assunta e ha condotta a termine il Prof. Carlo Guido Mor della R. Università di Modena, pubblicando due volumi di *Scritti Giuridici Preirneriani*. Nel primo sono riunite le compilazioni che si possono considerare le fonti delle «Exceptiones Legum Romanarum»: il *Libro di Ashburnham* e il *Libro di Tubinga*, già noti in edizioni incomplete o imperfette, e il *Libro di Graz* inedito. Il Mor, mentre in altri lavori ha esaminato il contenuto e l'importanza storica di queste operette in relazione al dibattuto problema della vitalità del Digesto e di altre collezioni giustinianee dell'età preirneriana, qui ha fatto conoscere i risultati di un attento studio paleografico di tutti i codici esistenti, cercando di stabilire l'albero genealogico. Dopo la ricostruzione del testo di queste importanti fonti, il Mor è passato, in un secondo volume, a pubblicare l'edizione critica della vasta e organica opera: *Exceptiones Legum Romanarum* (frutto di dieci anni di lavoro), la conoscenza della quale è preziosissima per gli sviluppi del diritto romano in Italia e nella Francia meridionale. Con questa edizione che per la prima volta tien conto di tutti i manoscritti conosciuti, uno degli enigmi della storia del diritto romano nel Medio Evo si avvia alla soluzione, poichè la base di discussione è ormai precisata nei suoi termini fondamentali.

Dopo i due volumi universalmente apprezzati del Mor, a cura di Ugo Nicolini sono stati pubblicati nella nostra collezione tre *Trattati «De positionibus» attribuiti a Martino da Fano*, che giacevano, finora sconosciuti, in due codici della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, di cui c'era una descrizione sommaria in un catalogo interno della Biblioteca stessa. Questa edizione, corredata da alcune osservazioni e note critiche, necessarie ad inquadrare i tre testi entro la letteratura giuridica medievale, oltre che arricchita da un utile elenco delle opere edite ed inedite di Martino da Fano (sec. XIII) o a lui attribuite, è di indubbia importanza per la conoscenza delle «positiones»: interessante istituto procedurale, foggiato dalla consuetudine dapprima, quindi dalle leggi canoniche, intorno al quale i trattatisti della storia del processo romano canonico — e in ispecie il Castellari — si sono soffermati con dotte dissertazioni.

Un lavoro non meno importante nel suo genere è quello di Alberto Alberti: *La Glossa di Casamari alle Istituzioni di Giustiniano*. L'editore aveva in precedenza pubblicata, con un ampio studio esegetico, la Glossa torinese; a questa fonte preziosa si collega la eccellente edizione di *Orbis Romanus* tratta dal ms. Sessoriano del sec. XI della Bibl. Naz. di Roma. L'Alberti ha accompagnato il suo testo con una accurata descrizione paleografica e critica dei codici che ci hanno tramandato questa Glossa preirneriana, e, quanto alla materia in questa contenuta, trattandosi di edizioni critiche di fonti, ha dovuto restringersi a brevissimi cenni, rimandando gli studiosi alla sua pubblicazione edita nelle raccolte dell'Ist. giuridico della R. Università di Messina.

La nostra *Biblioteca* sarà lieta di accogliere via via altri lavori che per essa preparano sia il Moti ancora per la conoscenza di importanti formulari notarili dugenteschi che un nudrito gruppo di noti studiosi. E già, se fosse possibile parlare in tutti i particolari, dei propositi della Commissione di *Orbis Romanus*, ci indugeremmo volentieri a esporre il progetto di nuovi lavori giuridici in corso e in preparazione, che è stato tracciato con fervore e scienza dal nostro professore ordinario di Storia del diritto italiano in cordiale collaborazione col collega di

Storia del diritto romano e in pieno accordo col Preside della Facoltà di Giurisprudenza : studiosi e maestri esimî che preferiscono i fatti compiuti alle promesse.

I testi filologici e letterari della nostra *Biblioteca* finora apparsi sono quattro. In primo luogo quello dei *Rimatori bolognesi del sec. XIII*, che rappresenta un notevolissimo sforzo, compiuto da Guido Zaccagnini, per darci un'edizione, la quale tiene conto dei nuovi problemi e dei risultati acquisiti agli studî dopo la vecchia e ormai rara edizione del Casini (1881). Lo Zaccagnini premette una introduzione, dove dà esauriente notizia sui rimatori e ragione dei criteri, cui si è attenuto per la sua edizione. Seguono uno studio dei codici e delle edizioni con un rispettivo elenco ; l'esame dell'autenticità delle rime ; una speciale trattazione sulla questione della forma, nella quale sarebbero state scritte le antiche poesie, specialmente quelle del Guinizelli, di Onesto e dei poeti bolognesi che ebbero corrispondenza con altri rimatori del tempo (questione che ha dato luogo ad osservazioni a cui ha risposto lo Zaccagnini stesso, e che a ogni modo ha aperto una discussione seria e non priva d'interesse) ; la ricostruzione del testo delle rime, ripristinate nella forma che all'editore è sembrata la genuina ; infine un glossario e indici di rimatori e di rime. Certo sarebbe desiderabile che fatiche di questo genere fossero tentate anche per altri rimatori nostrani o aventi relazioni col Parnaso italiano, se si vuol cercare di risolvere con più fondati mezzi e più maturi criteri i problemi che le prime letterature volgari presentano allo stato attuale degli studî. A questo desiderio si propone di corrispondere il nostro Dott. Giuseppe Marinari con una edizione critica, condotta quasi a termine e da inserire in *Orbis Romanus*, dell'opera poetica del trovatore Peire Cardenal.

Un'opera di singolarissimo pregio per la nostra collezione è riuscita quella dal titolo *Michaelis Psellus Scripta Minora magnam partem adhuc inedita* (edidit recognovitque Ed. Kurtz, ex schedis eius relictis in lucem emisit Fr. Drexl). Il primo ricco volume contiene le *Orationes et Dissertationes*, dove il solerte Dott. Drexl dà ragione, nei prolegomeni, dell'edizione, indica gli opuscoli contenuti nel volume e i mss. usati, e infine, dopo i testi (52 discorsi e saggi, di cui 33 finora sconosciuti), fa seguire ampli e utili indici. Sono stati molto bene riconosciuti da quanti studiosi, specialmente stranieri, han parlato di questa edizione, il suo valore e la sua importanza, perchè qui se ne discorra a lungo. Ci sia lecito, fra tante buone e concordi accoglienze, ricordare le lodi di un rinomato storico bizantino *(Classical Philology*, 1938), il quale ha colto per conto suo le ragioni stesse che indussero noi anche per consiglio del compianto collega Camillo Cessi ad accettare in *Orbis Romanus* l'edizione delle opere di Psello (sec. XI), come quelle che hanno un vivo interesse non solo per la storia di Bisanzio, ma altresì per una migliore conoscenza del grande Rinascimento italiano, sul quale l'influsso bizantino è stato più vasto di quanto di solito si creda. E siamo lieti di annunziare che il secondo volume di Psello (le *Epistolae)* è pronto a uscire subito, con legittima soddisfazione nostra per le difficoltà editoriali superate, auspice il Magnifico Rettore.

Un breve testo *(Il commento di Nicola Trevet al Tieste di Seneca)* dei primi anni del sec. XIV, è stato curato dal prof. Ezio Franceschini, che si è affermato nella scuola e in un pubblico concorso universitario una fresca ed agguerrita forza della nostra Facoltà di Lettere e anche di *Orbis Romanus*. È noto che il Seneca tragico delle scuole si deve al Trevet, citato in tutti i manuali di storia letteraria e in tutte le edizioni del testo senecano, ma finora inedito, Non poteva più oltre essere trascurata la fatica del bravo domenicano che ci ha dato il primo commento medievale scolastico alle tragedie dello scrittore latino, persuasi come siamo che la scuola ha avuto nei secoli un'azione precipua nel tener desta e feconda la tradizione della cultura classica, facendola affluire, attraverso a un nuovo travaglio, nella cultura cristiana, e poi aiutandone la rinascita.

A dar rilievo alla linea della nostra *Biblioteca*, altri testi da tempo si vanno preparando : le *Prediche di Fra Giordano da Rivalto* (m. 1311) a cura di A. Bertini, che hanno obbligato ad un lungo lavoro, e i *Sermoni del B. Bernardino da Feltre*, secondo la redazione a cura e a uso di Padre Bernardino Bulgarino di Brescia, che li udiva a Pavia nella Quaresima del 1493 e a Brescia nell'Avvento dello stesso anno. Questi e pochi altri *Sermoni* (in tutto 122), contenuti in due preziosi e sconosciuti mss. della Biblioteca dei Cappuccini di Milano, e fatti fotografare da noi per generoso intervento di Padre Gemelli, sono stati oggetto delle solerti

cure del nostro attivo scolaro, Padre Dott. Carlo Varischi, il quale ha già pronto un volume dell'intera edizione, destinata a sollevare vivissimo interesse negli studiosi e in tutto l'Ordine Francescano. Con questa pubblicazione si avrà finalmente un primo testo dei Sermoni, dei quali si conosceva finora solo un paio, e s'inizieranno gli studî sull'eloquenza sacra del Feltrino.

Esiguo il numero dei testi storici finora da noi editi per il fatto che, volendo *Orbis Romanus* evitare ogni concorrenza irrispettosa, e certo non utile agli studî, con le varie autorevoli e vecchie Collezioni storiche, si è stati obbligati a una cernita fra le stesse poche possibilità di oper· e di editori che rimangono a nostra disposizione: onde la nota severità di studioso del nostro professore ordinario di Storia medievale e moderna nel consigliare la stampa di testi e documenti storici, in cui egli è maestro, è stata, conformemente allo spirito di tutta la Commissione, raddoppiata. Ben volentieri è stato però accolto e pubblicato nella nostra *Biblioteca* il volume generosamente offerto dall'infaticabile collega Roberto Cessi della R. Università di Padova: *Leggende Antoniane*.

Anche la biografia di Sant'Antonio, come quella del suo Serafico Padre S. Francesco, è fatta conoscere da varie «leggende», la cui attendibilità è varia. Tra esse, il Cessi ha scelto quella che comunemente è nota col titolo di «assidua» e designata come «leggenda prima», fonte senza dubbio più antica, quasi coeva ai fatti narrati, e base di tutto lo svolgimento delle «leggende» antoniane, da far risalire allo stesso anno di canonizzazione del Santo di Padova, che come è noto, è susseguente all'anno della sua morte. Il nostro editore non può dir nulla circa l'autore della «leggenda prima», ma è riuscito a caratterizzarne i tratti, l'*animus*, con acuta critica, rintracciando gli elementi della leggenda nella vita propriamente detta, negli *actus* e nei *mira* (miracoli). Unico e autorevole risulterebbe l'autore, anche se non testimonio oculare; e l'«assidua» sarebbe stata messa insieme col sussidio di fonti diverse, ancorchè non riprodotte letteralmente. In queste fonti il Cessi crede d'individuare il testo ufficiale dei miracoli, letto all'atto della canonizzazione; segnala qua e là tracce di scritti di Tommaso da Celano; mette in evidenza le testimonianze del Vescovo Sugerio e di altri «viri catholici», diverse da quelle dei confratelli e fedeli, intorno ai miracoli del Santo; infine, nella serie dei miracoli stessi, distingue le narrazioni successivamente aggiunte, rilevando quindi i rapporti con le leggende antoniane posteriori. Codesta edizione del chiarissimo collega presenta un testo poco differente da quello datoci dal Kerval sui due codici d l monastero di Alcobaza, ma è frutto di un nuovo riesame critico dei predetti e di tutti gli altri codici che si conoscono, e segna un miglioramento di lezione in molti passi dubbi o oscuri; il largo apparato critico, a ogni modo, offre al lettore possibilità di controllo e di vaglio personale.

Volume più breve, d'interesse fra storico e teologico, è *Un testo inedito di Berengario di Tours e il Concilio Romano del 1079*, a cura di uno scolaro della nostra Università, Dott. Martino Matronola O. S. B. Tratto da un codice cassinese, si riferisce alla famosa questione suscitata da Berengario intorno al dogma della SS. Eucaristia in personale controversia con Alberico, monaco cassinese, appunto nel periodo conciliare del 1079; il codice risulta inedito ed è riprodotto e illustrato filologicamente e storicamente con la massima diligenza. Inoltre in tempo prossimo si spera di pubblicare l'importante *Conquesta de Sichilia*, a cura del prof. G. B. Palma.

Il piano dei testi filosofici e teologici importa più lunghe e attente cure, e per la qualità e per la vastità di essi. Non s'offende nessuno, se diciamo che le difficoltà sono maggiori per la non frequente combinazione di trovare filosofi esperti medesimamente in filologia e in critica testuale. La lode ora fatta al Dott. Matronola non è senza ragione. Il nostro professore ordinario di Filosofia medievale e Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia non ha smesso di prestare le sue premure alla realizzazione del suaccennato progetto per l'alto Medio Evo, che è a scadenza necessariamente lunga, date le maggiori esigenze di testi e di editori adatti. Da questo chiaro maestro e dalla Scuola filosofica della nostra Università provengono intanto il prof. Romano Amerio, la Dott. Edoarda Preto e la Prof. Sofia Vanni-Rovighi. L'Amerio ha già pubblicato in un grande volume il Libro primo della *Teologia* di Tommaso Campanella, la cui inserzione nella nostra collezione di testi medievali, secondo è detto nel programma generale, implica una particolare concezione del sistema

campanelliano. Seguiranno gli altri volumi ; e d'ora innanzi nessuno potrà più parlare compiutamente del celebre filosofo domenicano senza ricorrere a questa edizione del Prof. Amerio. La Dott. Preto va preparando l'ampia e non facile edizione della *Summa theologica seu conclusiones super quatuor Sentent. Magistri Rolandi* (Rolando di Cremona), di cui è pronto il primo volume ; mentre la Prof. Vanni lavora su Taddeo de Parma, è si spera di dar tosto corso alla stampa della nuova ediziona alla quale ha consacrato parecchi anni le sue esperte cure per la nostra Biblioteca il P. Willibrord Hug. O. S. B., teste mancato ai vivi, del *«Lieber De Officiis» di Guglielmo d'Auxerre.*

Orbis Romanus, nonostante le difficoltà di vario ordine e la cautela scrupolosa che porta con sè una collezione di testi critici medievali, è in cammino. Il professore ordinario di Filologia Romanza che, in particolar modo, in seno alla onorevole Commissione e con la fiducia del Magnifico Rettore, si è assunta la responsabilità di avere gettate le basi della collezione e che, mettendosi a disposizione specialmente degli editori giovani o collazionando a volte codici italiani per gli stranieri, ha presieduto alla pubblicazione ormai compiuta dei primi undici volumi, mentre altri volumi selezionati con rigore scientifico sono in corso di stampa e in preparazione, crede si possa essere abbastanza soddisfatti della somma di lavoro tenace e puramente disinteressato della nostra *Biblioteca*. Questa non può aumentare anche per la sollecita volontà di altri nuovi valenti editori di testi a vantaggio comune dei buoni e serî studî. L'Università cattolica del Sacro Cuore, consapevole e illuminata promotrice di iniziative e imprese scientifiche, è grata intanto agli egregi collaboratori che hanno finora portato il loro prezioso contributo all'alto fine di una diretta conoscenza e piena illustrazione della grande età medievale. Alla quale si collegano, in continuazione storica, pur con tutti i diversi accadimenti, movimenti e rivolgimenti, la spiritualità e la cultura dei tempi seguenti e nostri.

(Milano, nella festa di San Gregorio Magno, 1939-XVII.)

Luigi Sorrento

DEGLI ULTIMI STUDI SULLA LETTERATURA CONTEMPORANEA IN ITALIA

Delle condizioni generali ha parlato, da ultimo, U. Spirito nel suo bel libro : *La vita come ricerca* (ed. Sansoni '38) con tono di appassionata confessione e con colori, per rispetto al quadro, a tinte piuttosto grigie ; ma, occorre dire, non molto lontane dalle vere.

Cose e constatazioni, del resto, che si van ripetendo ormai da parecchio e non di rado rifacendosi a questa stessa fine dell'idealismo di cui il libro di Spirito parla, o vuol essere anzi la conferma, e che par costituire ormai il punto centrale d'ogni questione : si resti nel campo che è più propriamente della filosofia, non pieno ormai che di quel tramonto e dell'annessa *aeternam querellam* sulla necessità di un nuovo realismo e sull'abbandono dell'idealismo anche da parte dei seguaci più fedeli : ieri Carlini o Sciacca o altri, oggi Spirito ; o si guardi piuttosto all'altro campo, per noi qui solo interessante, della letteratura.

Nella quale peraltro le condizioni non paiono gran che migliori. E si parla, infatti, pur con varia tendenza a dare un significato positivo alla definizione, o ad escluderne a volta a volta quello o questo poeta, di decadentismo ; e per la letteratura odierna e per quella letteratura del primo novecento a cui la prima si rivela poi sempre più legata. Per i nomi ed i libri potremmo citare quelli di Momigliano che nella sua recente *Storia della letteratura* (Principato, '36), ha dedicato ampi, troppo ampi capitoli, a detta di qualcuno, alla letteratura contemporanea ; di L. Russo e, più o meno sulla loro scia, di Binni, di Petronio, di altri ; tutti, poi, dipendenti da Croce e dalla premessa in lui implicita della più ampia distinzione tra la sua poetica e quel decadentismo. Ma non sono mancate obbiezioni a tutto questo. Per una parte da chi come, in qualche modo, il Galletti autore del grosso volume : *il '900* (ed. Vallardi, '36) riteneva errate le stesse premesse crociane da cui quella definizione moveva ; ed affermava che se di decadentismo si aveva

a parlare era in esso da comprendere quella stessa estetica che si elevava a giudice e non aveva se non teorizzato i canoni a cui la poesia decadente aveva ubbidito; che insomma a considerarle un poco a distanza eran più le affinità a risaltare tra la poetica del Pascoli, mettiamo, e quella del Croce, che le differenze. Dall'altro lato sono stati pure tanti — dal Pellizzi, autore di un buon volume *Le lettere italiane del nostro secolo* (Libreria d'Italia, '29) ma anche di molti articoli recenti, al Pancrazi,[1] al Falqui il più appassionato dei lettori di oggi, al De Robertis, il più fine — a far la difesa dei valori umani o ideali o letterari, sopratutto della letteratura dell'anteguerra.

In verità tra i nomi più rappresentativi della nuova arte molti son quelli di allora. Abbiamo visto un ritorno di Soffici attraverso un'antologia (come per i classici) curata da De Robertis: *Fior Fiore* (Vallecchi); un'antologia di Panzini, e per le scuole, ci han dato Baldini e Alluli (Mondadori, '36), Cecchi che dopo *Et in Arcadia Ego*, ha pubblicato: *Corse al troppo* (Bemporad) è adesso più che mai di quelli che scrivono con più arte: una musicale vivezza di prosa da incantare; e c'è Papini e Cardarelli e Palazzeschi e Baldini. Accanto a questi, più vicino, in fondo, di quanto comunemente si pensa, Gozzano è ancora il poeta più amato (l'ed. Treves sta facendo una bella ristampa delle sue opere) e il più ammirato. E poi c'è Serra, tornato con tutti gli onori con i due volumi delle sue opere complete, oltre l'Epistolario, che De Robertis e L. Grilli hanno ottimamente edito per i tipi di Le Monnier (1938). E di Serra (perciò se ne parla qui) bisogna dir questo: che egli rappresenta tutto quanto di possibilità non solo di critica ma anche di poesia era nella generazione post-carducciana. La cosa veramente pur con tanta voglia di dir bene di lui (anche da parte di chi come il Russo altra volta non s'era mostrato entusiasta) e i tanti, innumerevoli articoli dedicatigli (citiamo fra tutti quello del De Robertis, messo come introduzione ai due volumi: il migliore naturalmente) la cosa è in genere sfuggita ai critici. Ma a noi pare che al di là della stessa lucidità della critica di lui, della stessa armoniosa limpidezza della sua prosa infusa di toni accoratamente crepuscolari da cui tutti si resta ancora affascinati, c'era in Serra un'effettiva ansia di poesia, vogliamo dire di canto poetico, di carducciana poesia di cose nobili e grandi, la più vera ansia, forse di una generazione che in poesia finì per arrestarsi alla forma, e che sia essa, anche quando non ce ne accorgiamo, a rendercelo così caro. È vero però che non di rado questa difesa, come forse avviene in Falqui, si arresta al campo dei valori puramente letterari, formali e che dall'altro lato qualche volta — mettiamo in Pellizzi — si resta sul piano delle premesse crociane a cercare in opposizione al decadentismo, l'idealismo o l'ottimismo di quella letteratura. Una rivendicazione contenutistica, insomma, che finisce per lasciare intatte molte obbiezioni.

Tra le altre quella che l'idealismo ci fu allora e ci furono gli idealisti e ci fu l'opera, in verità molto importante, di propaganda, di svecchiamento culturale, di «idealismo militante» come si disse e poi, per gli stessi uomini, la Guerra e anche la Rivoluzione; ma che esso fu un idealismo ridotto a pura prassi, continuazione in fondo del pragmatismo a cui qualcuno di quegli idealisti aveva appartenuto, un idealismo che era già, come poi divenne sempre più in Gentile, misticismo dell'azione, con un ideale tutto calato nel processo storico e in conclusione senza più ideale. Significativo per questo riguardo il caso di Serra — accenniamo ancora a lui perchè la ristampa delle sue opere è stata forse l'avvenimento letterario più importante dell'annata — di Serra che fu forse il più intimamente idealista allora (chi lo ha messo col decadentismo?) ma che quando, davanti alla guerra ci fu bisogno di una fede più intima che non quella nell'azione per l'azione, al posto delle varie dottrine più o meno filosofiche egli non si ritrovò che il suo istinto: l'istinto di «andare insieme»:

«Mi contento della strada che dovremo fare insieme e che ci porterà tutti ugualmente» è una delle ultime frasi del suo bellissimo *Esame di coscienza di un letterato.* Era il fallimento dell'idealismo; un moto irrazionale, una rinunzia a pensare: «Non c'è più tempo per pensare molto quando si è stretti gomito a gomito.»

Ma tutto questo è certo tutt'altro che sufficiente a negar la solidità di queste stesse pagine di Serra e di tante di Pascoli, di d'Annunzio, di Gozzano e di molte

[1] E. Pancrazi: *Scrittori italiani dal Carducci al d'Annunzio.* Laterza, '37.

di dopo. E noi pensiamo, anzi, che l'errore di non averla pienamente sentita sia nell'aver voluto mettere a confronto col romanticismo e definire, rispetto a questo, decadente un'arte che è invece tutta legata al romanticismo.

Tanto che se essa non ci par sempre tutta grande, non si tratta forse che della sua estraneità al nostro mondo che, pur senza aver piena coscienza di quel che vi si sia o vada sostituito, è già tutto fuori del romanticismo.

Dove è anche la ragione del così improvviso silenzio fattosi, a solo un anno o due dalla morte, intorno ad autori come Pirandello e d'Annunzio che da tanto alto coro di lodi e di inni erano apparsi circondati in vita. Qualcosa si pubblica ancora sul primo — citiamo il libro di Baccolo : *L. Pirandello* (Emiliano degli Orfini, '38) presentato da Farinelli, e quello di L. Antonelli : *Maschera nuda di Pirandello* (Vittorini, '37) — ma l'impressione più comune è che se ne sia detto troppo, che pian piano, anche se non tutte esplicitamente, si siano fatte delle limitazioni. E per D'Annunzio abbiamo sentito del freddo anche nelle commemorazioni più commosse, come un bisogno di fermarsi a dire dell'uomo e di quello che egli ha fatto per l'Italia, perchè davanti alla poesia non si era più sicuri.

Egli è restato inaccessibile, quasi nascosto dalla stessa prodigiosa ricchezza e perfezione della sua arte, nè ad avvicinarlo, a farci ritrovare il suo vero volto di uomo non valse, nemmeno quando sono scese all'indiscrezione e all'anneddoto piccante e al pettegolezzo, le varie biografie ; — citiamo quella di Tom Autongini che pure ha fatto molto rumore : *D'Annunzio intimo* (Mondadori) o quella più recente di Palmerio : *D'Annunzio alla Capponcina* (Vallecchi) — che in quest'anno si sono pubblicate. Alla stessa maniera che niente hanno aggiunto o tolto i saggi del Russo : *G. D'Annunzio* (Sansoni) o del Bruers : *Nuovi saggi d'Annunziani* (Zanichelli), o degli altri a quella progressiva riduzione a musica intorno alla quale la miglior critica (dai saggi di Serra e del Gargiulo a quello di Flora) si è orizzontata, di questa poesia dannunziana che pur aveva voluto essere ed era stata tanto tempo e per tanti, apportatrice di un nuovo verbo di vita, di una nuova religione.

Forse è in certa sua distanza dal romanticismo — se vogliamo stare a quel che abbiamo detto — per quella desolata atmosfera fantastica e la dolorosa profonda coscienza morale che distinguono i suoi da tutti, forse, i romanzi italiani, forse è in questo la ragione del fatto che solo per la Deledda l'interesse della critica pare crescente. Abbiamo avuto su di lei un libro di Falchi : *L'opera di G. Deledda* (La Prora) ed uno più completo di E. De Michelis : *G. Deledda ed il decadentismo* (La Nuova Italia).

Per il resto la cronaca ci ha presentato volta a volta altri nomi, oltre quelli detti ; di Ungaretti e di Campanile, di Bontempelli e di Tombari e di Alvaro, di Moravia e di Betti e di Montale ; ma di essi si sono occupate sopratutto le riviste e i giornali e qualcuno già appare un poco lontano ; su altri, su Betti per esempio (gli ha dedicato un saggio E. Michelis : *U. Betti*, La Nuova Italia) non sono mancati i dubbi. In fondo, a parte la discussione delle particolari grandezze, non è del tutto errato, almeno per alcuni, parlar di liquidazione del romanticismo : sia essa fatta con la sfarzosa prodigalità della lirica dannunziana o con il disadorno grigiore della prosa di Moravia. Di poeti un poco anteriori a quest'ultimi si è occupato Croce in un nuovo volume — il V — della sua *Letteratura della Nuova Italia ;* dei saggi come quelli che già sapevamo di lui, quasi fatti alla maniera del buon tempo antico, oscillanti tra l'esposizione e l'impressione, misurati, quasi scarni in quella volontà di semplificare, di ridurre a formule chiare, un poco evasivi spesso. In modo che pure per questi l'interesse è scemato. Non ci si ferma che sulla notizia : Croce ha pubblicato ecc... ; il libro poi va in provincia dove c'è gente ancora fedele, dove il libro di Croce è ancora segno di intellettualismo superiore. Perchè per nessuno, forse, quell'impressione di liquidazione è più vera. E non per questi saggi soltanto ; ma per tutto il mondo, può dirsi, dell'Estetica. Eppure mai forse come in questo tempo gli studi di Estetica sono stati più coltivati : si sa quale poderoso contributo alla risoluzione di problemi lasciati insoluti da Croce abbia portato *La Filosofia dell'arte* (Treves, '31) di Gentile che è in un certo senso alla base di questi nuovi studi. Croce stesso ha pubblicato una redazione definitiva — *Poesia* (Laterza, '37) — di quella che si dice la sua terza Estetica. E possiamo citare : Malagoli : *Per un'estetica del nostro tempo* (La Nuova Italia, '37) — e, di poco anteriore a questi due ultimi anni : Arancio-

Ruiz: *Arte e Filosofia* (Emiliano degli Orfinì, '35), Anceschi: *Autonomia ed Eteronomia dell' Arte* (Sansoni, '36); della Volpe: *Fondamenti di una Filosofia dell'espressione* (Meridiani, Bologna, '36); dei saggi di C. Pellizzi sul *Corriere della Sera* (1938); molti altri sono apparsi sulle varie riviste di filosofia. Ma son cose ormai diventate estranee alla letteratura. Nella quale infatti il bisogno — proprio ora che quei problemi sono giunti a molte chiarificazioni — è di farne a meno, di leggere e conversare con i poeti il meglio che si può, senza sovrastrutture. È in questo la ragione del consenso che trovano critici che si possono ascrivere alla categoria dei lettori o degli umanisti, attenti ad un lavoro più letterario, più vicino alla pagina, come Flora, come De Robertis. Qualcuno ha sinanche potuto scrivere davanti ad un suo commento: «non è un commento estetico», e la frase è stata accettata come un vanto. Il compianto V. Rossi che pur era dei critici più ferrati in quel metodo che si è detto estetico, si dice sia morto (1938) raccomandando un ritorno al lavoro concreto, positivo dei dati e delle schede. La gioia con cui abbiamo salutato il ritorno di Serra è stata, del resto, anche questo: bisogno di liberarsi da schemi e da problemi, incanto per quanto era in lui di viva adesione al particolare letterario, di immediatezza di sensazioni. Certo tutto questo non è nè così chiaro come qui si dice nè diffuso in tutti. In fatto di storia della letteratura non ci si è ancora decisi, — almeno a guardar le ultime pubblicate — per una storia più schiettamente letteraria e si continua ad oscillare tra un tipo di storia della letteratura legato alla storia civile, alla maniera romantica desanctisiana, e quello fatto per monografie, secondo i dettami crociani; salvo a scendere a più o meno solidi compromessi nell'attuazione pratica. Ma è in un certo senso significativa la ripresa a cui in questi ultimi anni abbiamo assistito di quella Collezione dei *Generi letterari* del Vallardi che trent'anni or sono era andata sommersa sotto l'urto della polemica crociana.

Per rendersi però un più esatto conto di questo movimento e certo anche delle discussioni sulla letteratura contemporanea, più che ai libri bisognerebbe guardare alle riviste; ed ai giornali, anche, nei quali è naturalmente un'eco più immediata delle varie tendenze ed in cui sono critici di molto valore; così è ad essi che noi non avendone potuto dire compiutamente ci decidiamo a rimandare.

(Napoli.)

Rocco Montano

STREIFZÜGE DURCH DIE URUGUAYISCHE LITERATUR

Abseits der allgemeinen Aufmerksamkeit liegt die uruguayische Literatur. Wer sich mit ihr vertraut machen will, ist fast ganz auf Artikel spanischer Zeitschriften (uruguayische sind kaum erhältlich) angewiesen, die ab und zu Aufsätze über die Literaten jenes südamerikanischen Staates bringen. Als neuere zusammenfassende Darstellung bleibt das Werk von Alberto Zum Felde: *Intellektuelle Entwicklung von Uruguay und seine Literatur*, das sehr ausführlich die Entwicklung und einzelne Strömungen uruguayischen Geisteslebens schildert. Aber auch dieses Werk wird nur wenigen hier zugänglich sein.

Das Geistesleben Uruguays, jener kleinen südamerikanischen Agrarrepublik mit Montevideo als Hauptstadt und geistigem Zentrum, ist natürlicherweise stark von spanischen Einflüssen durchsetzt. Die geistige Oberschicht bilden heute noch die spanischen Einwanderer. Eine ganze Anzahl gegenwärtiger Schriftsteller sind geborene Spanier. Die einheimische Indianerbevölkerung hat noch keinen Einfluß erringen können. Das geistige Leben spielt sich in sogenannten „Cenaculum's" (Klubs) ab. Jeder dieser Klubs hat seine eigene politische oder kulturelle Färbung. In den 90-er Jahren des vorigen Jahrhunderts waren diese Bohemienzirkel — teilweise sind sie es heute noch — von endlosen Diskussionen und Polemiken beherrscht. Zu jener Zeit war in Uruguay eine Art literarischer Seuche ausgebrochen: jeder Uruguayer wollte der geborene Schriftsteller sein und trug stets irgendeins seiner Manuskripte bei sich. Inzwischen hat die zunehmende Industrialisierung diesem beschaulichen Leben, das ein großer Teil des Mittelstandes rühren konnte, ein Ende bereitet. Der Kampf ums Dasein

läßt keine Muße mehr zum langen Disput. Der Bohémien verschwindet auch in Uruguay. Viele Klubs gliederten sich eigne Zeitschriften und Verlage an, um ihre Ideen und die Werke ihrer Mitglieder zu verbreiten und sich Einnahmen zu verschaffen.

Das Gesamtbild der uruguayischen Literatur zeigt überwiegendes Vorherrschen der Lyrik. Die Prosa ist äußerst unbeholfen, unentschieden, der Essaycharakter herrscht vor. Den meisten Werken fehlt eine straffe Gliederung und Durcharbeitung. Zu den gestaltungskräftigsten Schriftstellern gehören Zavala Muñiz, José Petro Bellán und Antonio Soto. Vorbild der jungen Generation ist Carlos Vaz Ferreira. Seine Werke sind voll Gärung, ohne endgültige Stellungnahme. Eine sensitive Empfindsamkeit spricht aus seinen Büchern. Sein Beispiel leitete die Jungen zu keiner geschlossenen Gestaltung an, sondern ließ sie zu einem unruhigen Tasten und Suchen kommen. Bei stärkerer Konzentration kann diese Schule eines Tages zu einer exakten Formung des Lebens gelangen.

Der bekannteste Nationalschriftsteller — dessen Bücher dennoch im Lande kaum einer gelesen hat — ist Rodò. Plätze, Straßen, Institute, Barbierläden, Bars tragen seinen Namen. In jeder Bibliothek sind seine Werke *Ariel* und *Motivos de Proteo* vorhanden. Trotz seines Ruhmes blieb Rodò ohne Einfluß auf die Literatur seiner Heimat. Er wurde im Auslande, in Spanien vor allem, fast über Nacht berühmt, als man ihm in seinem Vaterlande noch kaum kannte. Die Heimat übernahm, ohne zu prüfen, das Urteil des Auslandes. Erst heute regen sich in der Jugend kritische Stimmen gegen ihn.

Von andrem Schlag war Rafael Barret. Er kam aus Spanien, angeekelt von der Jagd nach dem Golde. Seine Sympathie galt den armen Feldarbeitern. In hunderten von kleinen Erzählungen, die unter dem Titel *Moralidades actuales* gesammelt erschienen, geißelte er scharf und heftig die Leiden der Armen. Sein leichter, flüssiger Stil, der alle Gedanken klar formulierte, zeigte ihn als echten Journalisten. Er war ein Propagandist voll Wärme und Schwung. Er liebte die Arbeit über alles, aber seine Natur vertrug die Anstrengungen seiner Tätigkeit nicht. Er ging an der Tuberkulose zu grunde, als eben die Massen auf ihn aufmerksam wurden.

Leonico Lasso de la Vega kam Ende des 19. Jahrh. ebenfalls aus Spanien. Seine Kenntnisse, in den Klöstern von Sevilla erworben, und sein angeborener Sarkasmus machten ihn zum geistvollen Polemiker. Er war zu seiner Zeit in Montevideo sehr bekannt, Täglich fand man seine Gedichte oder Epigramme in den uruguanischen Zeitungen und Zeitschriften.

Zu den Männern von gestern rechnet auch Juan Zorilla de San Martin, Autor der Nationalgedichte *Tabaré, La Leyenda Patria, La Epopeya de Artigas.* Er war ein Dichter der romantischen spanischen Schule. Obwohl er noch lebt, gehört er doch schon der Vergangenheit an.

Die junge Generation sammelt sich um die Zeitschriften und Verlage verschiedener Zirkel. „Teseo" oder wie sein Untertitel lautet : „Werkstatt sozialer, künstlerischer und gedanklicher Aktion" beabsichtigte eine freie, universelle Akademie zu errichten. Der Zirkel gab ein sehr inhaltsreiches Bulletin heraus. Die besten Schriftsteller haben Beziehungen zu „Teseo" gahebt. Seit aber der eigentliche Inspirator und geistige Führer Eduardo Dieste als Konsul nach England ging, hat „Teseo", obwohl es theoretisch noch besteht, praktisch zu existieren aufgehört. Seine Tätigkeit war für die geistige Entwicklung Uruguays sehr wertvoll, da es die besten Kräfte um sich sammelte. Andererseits richtete seine übertrieben scharfe Wertschätzung Schaden an und stieß viele ab. Es einstand eine Oppositionsgruppe gegen „Teseo" : „La Cruz del Sur" mit einer gleichnamigen Zeitschrift. Im Gegensatz zu „Teseo", das europäischen Einflüssen stark unterlegen war (vor ihm bereits der Zirkel „Pegasus"), formulierte die neue Gruppe ein nationales Programm : südamerikanische Kultur. Der Klub fand die Unterstützung des Unterrichtsministeriums. In seinem Verlag erschienen die Werke vom Alberto Lasplaces, José Petro Bellán, Filardigas, Muniz, Alberto Zum Felde. Die Zeitschrift ist in Ausstattung und Inhalt stets aktuell und gediegen.

Drei weitere Klubs und entsprechende Zeitschriften spielen im Leben Uruguays eine Rolle. „Mural" ist ein junger Klub, der um seine Anerkennung ringt. Die finanzielle Lage läßt vorläufig noch keine besondere Ausstattung seiner Zeitschrift zu. „Alfar" wurde vom Spanier Julio J. Casal in Spanien gegründet und

später nach Montevideo verpflanzt, wo Casal heute Munizipalangestellter ist. Infolge seines Ursprunges hat „Alfar“ sehr viele spanische Mitarbeiter. Die Zeitschrift ist immer sorgfältig zusammengestellt. Der dritte Klub ist „Cartel“. Seine Zeitschrift ist der „Nouvelles Littéraires“ ähnlich, doch fehlen die reichen bibliographischen Nachrichten. Seine Redaktion liegt in den Händen von Sigüenza, der in Spanien geboren, in Cuba aufgewachsen, einen umfassenden Blick mitbringt, und des uruguayischen Dichters Ferreiro. Von diesem stammen einige Gedichtbücher : „Der Mann, der einen Autobus verschluckte“ und „Bitte nicht die Hand zu geben“.

Zum Schluß sind einige Novellisten zu erwähnen. Zaval Muñiz veröffentlichte 1921 sein erstes Werk : „Die Chronik Muñiz“, einige Jahre später die Chronik eines Verbrechens“ und 1930 die „Chronik der Pflugschar“. Das erste Werk ist die Verteidigung seines Großvaters Muñiz, eines der Guerillagenerale zu Ende des voriges Jahrhunderts. Das letzte Buch schildert den Untergang der Gauchos, die von den Einwanderern von ihren Ranchen vertrieben werden. Zavala's Stil hat keine Berührung mit den übrigen, ehestens hat er noch aus der einheimischen Indianersprache gelernt.

Carlos Reyles, der Verfasser der „Hexerei von Sevilla“, ist ein Schrifsteller, den man in Spanien wegen seines glänzenden Stiles schätzt. In Uruguay jedoch ist er kaum bekannt. In seinen neueren Werken wendet er sich philosophischen Problemen zu. Montiel Ballesteros trat zuerst mit Gedichten hervor : „Frühlingstage“, „Rührung“ „Jugendgedichte“. Später wandte er sich dem Roman zu 1928 erschien im Verlag Nuestra in Buenos-Aires sein Buch „Uruguayische Geschichten“. Niederschlag seines Europaaufenthaltes, wo er 1920 in Florenz Konsul war, findet man in dem Buch „Die Blaßgesichter“. Hier wird das Italien der Nachkriegszeit, die Periode des beginnenden Fascismus von einem kritischen Kopf unter die Lupe genommen. In der Folge nehmen in seinen Büchern die Bräuche seines Landes einen breiten Raum ein, „Unsere Seele“, „Schlechtes Licht“, „Fabulas“ erzählen von der Fauna und Flora Uruguayis. Eine gut durchgearbeitete Erzählung größeren Umfanges ist „Die Rasse“.

Manuel de Castro hat eine Vorliebe für die kleinen Leute. Sein Roman „Die Geschichte eines kleinen Angestellten“ beleuchtet die Sorgen und Leiden, zeichnet die Umgebung und Erlebnisse eines kleinen Staatsangestellten. Trotz vieler zu breit ausgeführter Stellen ist der Roman im ganzen gelungen. Seine neuen Arbeiten liegen auf derselben Ebene : Skizzierung der Vitalität und der Umgebung einfacher Leute.

(Lissabon) **Rudolf Kaltofen**

REVUE DES REVUES

R. Lejeune-Dehousse:
Les Théories relatives aux origines des Chansons de geste[1]

Die Verfasserin gibt einen *kritischen Überblick* über die Geschichte der Epentheorien. Vollständigkeit anzustreben, lag nicht in ihrer Absicht. Wo sie größere Zusammenhänge darlegt, wie gelegentlich der romantischen Theorie vom Ursprung des Epos, wäre eine genauere Kentnis der Quellen aus erster Hand zu wünschen. Die freiwillige Beschränkung enthebt die Verfasserin der Aufgabe, abseitsliegende Theorien, wie z. B. die A. Hämels vom spanischen Ursprung des afz. Epos, einer Betrachtung zu unterziehen.

Das Gerüst eines solchen Rückblicks besteht selbstverständlich in der *systematischen Zusammenfassung* der Vorhandenen Theorien. Eine solche zu geben, war nicht allzu schwer — zumal diese Aufgabe schon von anderer Seite unternommen worden ist (z. B. von K. Voretzsch, *Afz. Lit.*). Es lassen sich deutlich vier Richtungen unterscheiden, die sich in fast historischer Folge aneinanderreihen: die romantische Theorie (Uhland, Grimm), die germanische (P. Rajna, G. Paris), die Bédiersche Pilgerstraßentheorie und die von der lateinischen Herkunft der afz. Epen (W. Tavernier, M. Wilmotte). Nach der allgemeinen Kritik dieser Theorien, mit der wenig getan ist, hätte die eigentliche Arbeit der Verfasserin einsetzen müssen. Wenn sie schon auf eine Überprüfung der Kernprobleme dieser alten, fest umrissenen Systeme — wohl aus prinzipiellen Gründen — verzichtet, so durfte sie doch nicht davon absehen, das Durcheinander der gegenwärtigen Richtungen, die sie als „Eklektizismus" kennzeichnet, zu entwirren und zu versuchen, aus dem Wirrwarr die entwicklungsfähigen Keime herauszufinden.

[1] „Revue des Cours et Conférences", Jgg. 1938. No. 7 p. 594 ff. und No. 8 p. 673 ff.

Von höchstem Wert für einen kritischen Rückblick ist eine Betrachtung der *Methoden*, mit deren Hilfe die verschiedenen Theorien entwickelt wurden. In dieser Hinsicht begnügt sich die Verfasserin leider mit sehr allgemeinen Bemerkungen. Die Forderung, daß man von den Texten ausgehen müsse, ist selbstverständlich. Wäre damit das erlösende Wort gesprochen, so gäbe es eben keine Theorien und keine — Wissenschaft. Auch der Vorwurf der Einseitigkeit, den sie der lateinischen Theorie macht, und der der Verallgemeinerung, den sie allgemein ausspricht, faßt die Methoden nicht an der Wurzel. Es hätten die Möglichkeiten und Grenzen der einzelnen Methoden klar umrissen und die ihnen eigentümlichen Schwierigkeiten aufgezeigt werden müssen. Wieweit, so konnte L.-D. z. B. fragen, ist es möglich, aus Chroniken auf epische Überlieferungen zu schließen; oder: Wieweit läßt sich etwa aus dem vorliegenden Roland ein älteres Epos auf Grund des Nachweises sogenannter unorganischer Stücke erschließen (s. Vortrag von König, Archiv 174)? Eine andere methodische Frage, die für die Erforschung des Ursprungs des Epos von eminenter Bedeutung wird, ist die, ob wir das Form- und das Stoffproblem voneinander sondern dürfen. Ist es notwendig, anzunehmen, daß der epische Stoff („Sage") in poetischer Form („Heldenlied") gegeben war? Sind wir berechtigt von einem französichen Heldenlied zu sprechen? Hängt dieses mit dem germanischen Heldenlied zusammen? Wo ist die Grenze zwischen Lied und Epos? Bestehen Zusammenhänge zwischen der epischen Laisse und der Romanzenstrophe? Eine Fülle von Problemen, die nur im Zusammenhang mit der soeben gestellten methodischen Frage gelöst werden können! Auch die zum Teil recht fragwürdigen Methoden der lateinischen Theorie hätten einer Prüfung bedurft, um klar zu sehen, wieweit

lateinische Vorbilder mitgewirkt haben. Es sei mir gestattet, in diesem Zusammenhang die Frage aufzuwerfen, inwiefern wir berechtigt sind, von der archaischen Welt des Epos und seiner heroischen Grundhaltung auf eine Weltanschauung und deren Träger zu schließen, auf ein Weltbild, aus dem heraus die Chanson de geste zu verstehen ist. Die Lösung dieser Frage ist m. E. von ausschlaggebender Bedeutung für das Ursprungsproblem.

Ein Rückblick hat nur dann wissenschaflichen Wert, wenn er zugleich ein *Ausblick* ist. Eine kritische Betrachtung der alten Theorien und ihrer Methoden muß zeigen, welche Wege auch für die Zukunft gangbar sind. Zu welchem Ergebnis kommt die Verfasserin? Jede der aufgestellten Theorien habe Geltung, solange sie nicht zum System werde und Allgemeingültigkeit beanspruche. Das bedeutet den Verzicht auf eine allgemeine Lösung der Frage nach dem Ursprung der Chanson de geste. Können wir der Verfasserin darin folgen ? Ich kann es nicht ! Die Warnung vor allzu rascher Verallgemeinerung besteht zu Recht ; die Furcht, den Schritt ins Allgemeine zu wagen, bedeutet die Erweichung und Auflösung des Wissenschaftsbegriffs. Dieses Zurückweichen vor einer letzten Entscheidung ist m. E. nicht innerlich notwendig, sondern im Grunde nur ein Kapitulieren vor der schier hoffnungslosen Lage.

Die Verfasserin beantwortet in diesem Zusammenhang die Frage, ob solche *Ursprungsfragen* denn überhaupt fruchtbar seien gegenüber einer Betrachtungsweise, die *das Epos als Schöpfung eines Dichters* würdigt und versteht. Sie gibt die sehr einsichtige Antwort, daß dieser Zweig der Forschung uns vielfach erst das richtige Verständnis der alten Dichtungen erschlossen hat. Daß sie die „passion soudaine de l'absolu, injuste et inutile“ ablehnt, haben wir bereits gesehen. Es erscheint mir hier unerläßlich, den Begriff „Ursprungsfrage“ jener Verwirrung zu entziehen, die m. E. mit ein Grund ist für das Verranntsein auf dem Gebiete der Epenforschung. Jeder Fluß hat seinen Ursprung oder vielleicht mehrere Quellflüsse, er wird aber auch von Nebenflüssen gespeist. Auf unser Gebiet übertragen bedeutet dies, daß wir *Ursprung* der Gattung und sekundäre *Einflüsse* scharf trennen müssen. Wenn wir den Strom des französischen Epos, der von allerlei Nebenflüssen reichlich gespeist wird, verfolgen, müssen wir, falls er nicht aus fremden Ländern kommt, an die Stelle gelangen, wo er dem heimischen Mutterboden entspringt. Es muß der Bezirk auffindbar sein, in dem das Epos zum erstenmal als (die uns bekannte) literarische Form aufgetreten ist. Die Entstehung einer Gattung ist kein mystischer Vorgang, sondern ein schöpferischer Akt. Das „Au commencement était le poète“ gilt auch hier. Ein schöpferischer Geist hat einen irgendwie gegebenen (dichterischen) Gehalt in die Sphäre der Literatur gehoben (und Literatur kommt von „litera“!). Er machte Schule — und aus der einmaligen Schöpfung wurde eine Gattung, die nun in der Folgezeit die verschiedenartigsten Elemente aufnahm (Einflüsse !), bis sie schließlich erstarrte. Sollte es nicht der Mühe wert und wirklich unmöglich sein, der schöpferischen Stunde wissenschaftlich näherzukommen?

Angesichts der gegenwärtigen Verwirrung hätte sich die Verfasserin die Frage vorlegen müssen, wie es denn zu dieser Lage gekommen ist. Beseitigen wir alles Rankwerk, so erkennen wir klar, daß sich heute zwei Theorien gegenüberstehen, die gar keine Berührungspunkte haben und sich auszuschließen scheinen, da sie von ganz verschiedenen Ausgangspunkten entwickelt wurden : Die alte germanische und Bédiers Theorie. Bédier hat, ohne sich um die Ergebnisse der älteren Forschung zu kümmern, einen völlig neuen Grund gelegt. Dadurch daß er die Dinge in ein neues Licht rückte, bewahrte er die Forschung vor bestimmten Verirrungen und leistete damit der Wissenschaft einen unbestreitbaren Dienst. Doch hat er auch das Dilemma geschaffen, da er das alte Gebäude gar nicht beachtet und vor offensichtlichen Tatsachen die Augen geschlossen hat. Alles was Bédier über den Zusammenhang zwischen Pilgerstraßen und Epen sagt, stimmt grundsätzlich. Die daraus abgeleitete Ursprungstheorie ist mehr als fragwürdig, läßt sich doch, wie Cloëtta gezeigt hat, genau der entgegengesetzte Schluß ziehen. Bédier mußte scheitern, da er einige unleugbare Grundtatsachen nicht in sein System einbezogen hat.

Wenn ich von den *Ergebnissen* der alten Forschung rede, so will ich damit nicht ihren *Theorien* das Wort reden, die allzu stark von *romantischen* Vorstellungen behaftet sind. Ich bin vielmehr der Meinung, daß sich die romanistische Epenforschung auch von den heute noch hier und da durchblickenden romantischen Anschauungen freimachen muß, und möchte in diesem Zusammenhang auf die *Germanistik* hinweisen, die — wie die Romanistik aus der Romantik geboren — vor ähnliche Fragen gestellt war und sie nach Überwindung romantischer Theorien (Lachmann) leidenschaftslos und mit Flaubertscher „insensibilité" gelöst hat (Herm. Schneider; vgl. Zs. f. deutsche Phil. 51 [1926], p. 200 ff.). Kann die Romanistik nicht ähnliche Wege gehen?

Die Verf. spricht ein offenes und taktvolles Wort über die „*nationale*" Seite unseres Problemes. Französische und deutsche Gelehrte haben sich in ehrlichem Wettstreit um die Lösung der Ursprungsfrage bemüht und Geist von ihrem Geist in den alten Dichtungen zu erkennen geglaubt. Und beide mit Recht! Es handelt sich hier nicht um einen spitzfindigen Streit, ob eine nordfranzösische Provinz, die belgische Wallonie oder gar Flandern das Ursprungsland ist. Die Epen sind im französischen Raum entstanden und von Franzosen des 11. und 12. Jahrhunderts gedichtet: das hat noch niemand bezweifelt oder bestritten. Es ist daher auch überflüssig, als „Beweis" anzuführen, daß diese französische Schöpfung vor dem deutschen Nibelungenlied liegt. Der Kern der Frage ist doch ein ganz anderer: Wenn das Epos germanischer Wurzel sein soll, so heißt dies doch nichts anderes, als daß es soweit germanisch ist, als das mittelalterliche Frankreich als solches germanisch war. „Pourquoi irions-nous renier ce qui est indiscutable et ce qui fait notre caractéristique: notre origine gauloise et notre assimilation, si féconde, du monde franc?"— schreibt die Verfasserin. Seien wir Jungen mutig und betonen wir mehr das, was den großen europäischen Völkern gemeinsam ist: das wäre *unser* Beitrag zu einem gegenseitigen Verständnis!

Guéret (Creuse)—Halle a. d. S.)

H. Brettschneider

Englische Studien[1]

Die drei Hefte des 72. Bandes dieser Zeitschrift bringen eine Reihe wertvoller Aufsätze für den Anglisten, die aber weniger von allgemeinem Interesse sind. An dieser Stelle erwähnenswert ist vielleicht die Einleitung des Beitrags von E. Th. Sehrt: *Die Weltanschauung James Branch Cabells*[2] die treffende Bemerkungen zur schönen Literatur in Amerika macht. Der Verf. meint, daß von ästhetischer Weltansicht und dem auf ihr beruhenden Schrifttum kaum die Rede sein kann, da das Buch in Amerika immer eine Form und eine Begleiterscheinung der Handlung gewesen ist, und mit Régis Michaud sagt er: „Seit Amerika eine schöne Literatur besitzt, wird sie in erster Linie durch die kolonisatorische und später die industriell-kaufmännische Tatfreudigkeit, das Nationalbewußtsein oder durch die puritanische Lebenshaltung des Amerikaners bestimmt". Dadurch war eine Bevorzugung des Inhaltlichen vor dem Formalen eines literarischen Kunstwerks bedingt. Ästhetische Welten, wie wir sie aus der Romantik und aus der L'Art pour l'art Europas kennen, mußte der Amerikaner ablehnen. Die Unterscheidung zwischen „romantic, genteel, and realistic period" ist für ihn auch weniger formal als stofflich.

Wenn gelegentlich trotz allem in der Literaturgeschichte Amerikas ästhetische Typen auftauchen, so wurden diese durch Europa angeregt (Poe, Irving, Melville) und wuchsen gleichzeitig aus Protest gegen das Negative, d. h. gegen das „einseitig bürgerliche, utilitaristische und mammonistische, demokratisch-massenhafte" Amerika. Als Vertreter dieser so entstandenen ästhetischen Künstlertums werden die Imagisten angesehen und neben und nach ihnen James Branch Cabell, dem dann die folgenden 40 Seiten gewidmet sind.

In dem auch noch 1938 erschienenen 1. Heft des 73. Bandes sind die Ausführungen von Rosteutscher: *Germanischer Schicksalsglaube und angelsächsische Elegiendichtung* von allge-

[1] *Organ für englische Philologie unter Mitberücksichtigung des englischen Unterrichts auf höheren Schulen.* Herausgeg. von *Johannes Hoops*. 72 Bd., 1—3. Heft. Leipzig, 1937—38.
[2] 72. Bd., 3. Heft S. 355 ff.

meinerem Wert. Hier wird ausgeführt, daß der Schicksalsglaube seine Wurzeln in der anthropomorphen Auffassung vom Wesen der Götter hat. Die Überzeugung von der Abhängigkeit aller Dinge, Menschen und auch Götter vom Schicksal bildete den Hintergrund zum germanischen Heroismus. Hätte das Christentum nicht die Entwicklung unterbrochen, dann wäre nach K. Helm *(Germanische Wiedererstehung)* dieser Schicksalsglaube zu einer Art Monotheismus geworden. Jedenfalls, so führt der Verf. aus, erscheint diese Ansicht hinsichtlich des Verhältnisses in England gerechtfertigt.

Der Schicksalsglaube trat besonders dann stark in den Vordergrund, als der Glaube an die alten Götter durch das Werk der Missionare schwand, als die Traditionen zusammenbrachen, die geistige Unsicherheit eintrat und alte Werte fraglich wurden. Die Grundlage für den römisch-christlichen Angriff auf den heidnischen Schicksalsglauben wurde die Auffassung von Gott als dem festen Pol, um den sich auch die Schicksale bewegen.

Mit der Christianisierung des Schicksalsglaubens wurden die metaphysischen Ideen auch der Angelsachsen auf eine neue Grundlage gestellt. Doch gaben die germanischen Stämme ihren Schicksalsglauben nicht ohne weiteres auf. Der Tod als unvermeidliches Lebensschicksal gab dem alten Glauben auch immer wieder neue Kraft. „Das Leben nach dem Tode scheint nicht zu dem ursprünglichen Bereich der heidnischen Schicksalsgöttin- oder -göttinnen gehört zu haben.“

Daß die Haltung der Menschen der frühchristlichen Zeit gegenüber der Schicksalsmacht keineswegs immer heroisch, sondern im allgemeinen resigniert war, wird dann an dem elegischen Ton der ags. Dichtung gezeigt, der überhaupt die Grundlage für die Elegiendichtung im engeren Sinne abgibt.

(Greifswald.) **Fr. Schubel**

L E S   L I V R E S

Franz Koch: Geschichte deutscher Dichtung.[1]

The well known German professor of literature at the Berlin university intended this book for the wider strata of German readers. For this reason he not only dispensed with the bibliographical part, not only renounced an endeavour towards a certain completeness, as well as scientific notes, but divided his material inasmuch as in a good two thirds of his work he expounds the more modern times calculated from the time of Goethe.

In recent years, in the history of German literature, we may have observed the assertion especially of two principles: the popular (völkisch) and the heroic (heldisch). Both also form the leading principle of this work of Koch. Naturally, this attitude was not unprecedented. Joseph Nadler, one of the older and most interesting exponents of the "popular" principle is just publishing, once again, under another title *(Literaturgeschichte des deutschen Volkes)* equipped with splendid illustrations, his deservedly famous history of German literature "in conformity with tribes and places", while Heinz Kindermann afforded the newest theory in this direction, under the title of "*Dichtung und Volkheit*" published by Junker u. Dünnhaupt, Berlin, 1937. Naturally, we could easily trace the principle itself back to Herder and the Romanticists. But it has never appeared so fertile as in our days. As it happens, the moment a military people like the Germans are in question, the heroic adjustment is placed in close connection with that of the popular, let it suffice however to mention certain recent endeavours of the George circle, if we seek further roots thereof.

Koch follows the beaten track when he commences with the ancient German poetry and suitably accentuates the heroic spirit of ancient High German memorials. (Compare the beautiful volume in connection therewith by Herm. Schneider, published in 1925: *Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung) !* He has many refined comments but feels most at home in the later eras. The most beautiful parts of his work are the various sections on the "Goethe Era". We were curious how he would manage to reconcile more profoundly the general human feature of the humanity-ideal with the undeniably existent Germanism i. e. with the "popular character", in Schiller for instance, but the limited size of the book did not allow for this. He brings forth the triumph of this principle very beautifully in "Tell". In our opinion Schiller's "popular", German character would have suffered no loss if the illustrious author would at least have mentioned Shaftesbury's name in his early lyrics. Koch, however, not only endeavoured to place the great before us with strong features, in which he was far-reachingly successful, but, in a completely new way, was able to make us feel the successful radiance of the inferior planets. A clever triumph of the consistent accomplishment of the "popular" principle is the truly vigorous sketch of Jean Paul, a surprisingly clever accentuation of his importance in so small a setting.

Necessarily, the less successful parts of the volume are those eras, tendencies, cultures and styles which were less compatible with the popular and heroic principles. Such for instance is the chapter on the baroque. Here also there could have been found items deserving more prominence, as for instance the campaign against foreign fashions, or the "German hero" of Grimmelshausen's Simplicissimus, the then so painful utopia, to which too short a reference is made on Page 108.

The refreshing and interesting vo-

[1] Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg. No year (1937). 8°, 362 pages.

lume perchance desired just to avoid onesidedness and exaggeration when leaving these given qualities untouched, just as it had happened in the modern part, in connection with Hans Grimm's „Volk ohne Raum''. Consideration of Germans dwelling beyond the frontiers logically ensued from the fundamental principle, the volume is even dedicated to Erwin Guido Kolbenheyer, a fine appreciation of whom is to be found within its covers.

J. Koszó

Karl Vossler: Lope de Vega und sein Zeitalter.

München, 1932. Verlag C. H. Beck.

Peu de monographies témoignent d'autant de compréhension et de pénétration que le beau livre du regretté Vossler sur Lope de Vega, ce poète souvent méconnu du «siglo d'oro». Cet ouvrage prouve, une fois de plus, que toute synthèse relative à l'histoire de l'esprit européen doit s'appuyer, non sur des considérations abstraites et de systèmes arbitrairement ébauchés, mais sur un grand nombre de faits et de données soigneusement contrôlés. Cette fois l'analyse de l'œuvre littéraire de Vega est précédée d'une biographie très détaillée où l'auteur réussit à caractériser, en une série d'esquisses magistrales, non seulement l'écrivain lui-même, mais aussi la société espagnole de l'époque. L'exposé est parsemé d'excellentes citations poétiques qui sont traduites en allemand avec un art exquis, digne des traditions inaugurées, il y a un siècle, par des poètes-philologues de la taille d'un Frédéric Diez. Grâce à une application rigoureuse des méthodes scientifiques, Vossler arrive à démontrer que la personnalité et l'art de Vega s'expliquent en grande partie par l'influence du milieu spirituel, et que la conception dramatique de ce grand poète, d'inspiration presque toujours lyrique, est solidement ancrée dans la «poesia tradicional». En effet, il est hors de doute que même certains motifs (comme p. e. celui du mari qui, pour se venger, tue sa femme infidèle avec le consentement de celle-ci, cf. p. 270) seraient tout à fait inimaginables dans l'atmosphère morale d'un autre pays néolatin. D'une manière générale, Vossler se plaît à souligner ce qu'il y avait de spécifiquement espagnol dans l'art de Vega, mais cela ne l'empêche pas de mettre en relief aussi l'importance de la culture classique et des sources livresques.

Comme tous les ouvrages vraiment précieux, celui de Vossler peut servir de point de départ à une série de recherches qui restent encore à faire. L'auteur lui-même fait voir, à propos de l'étude de la versification, que «man könnte über die inneren und äusseren Gründe des Wechsels der Metren in Lopes Komödien ein Buch schreiben» (p. 299). De même il serait à étudier d'une façon plus précise quelles relations attachent le drame baroque du XVII[e] et du XVIII[e] siècles aux sujets et aux procédés techniques de Vega. L'opinion que l'aumônier de Philippe IV jugea utile d'émettre peu après la mort du poète,[1] ne nous autorise pas à contester l'existence de pareilles relations. Et il faut avouer que même la poésie lyrique de Vega mériterait, à notre avis, un examen plus attentif ; le chapitre que Vossler lui consacre, paraît trop sommaire. Au point de vue esthétique, il conviendrait d'attacher plus d'importance à la douceur divine qui se dégage de la fameuse berceuse de *Los Pastores de Belén* («Pues andáis en las palmas...»). En même temps il paraît bien probable que certaines poésies lyriques seraient susceptibles de jeter un jour nouveau sur cette âme enfermée en elle-même (cf. «A mis soledades voy, De mis soledades vengo»), qui, malgré toutes les apparences trompeuses, ne s'est jamais résignée à devenir le «camaleón del que gobierna». En ce qui concerne la «survie» de Vega, même Schiller, Lessing et Kleist seraient à nommer parmi ses admirateurs.[2]

Ladislas Gáldi

Francesco Flora: La poesia ermetica[3]

The most particular symptom of modern European lyrics is the tendency which endeavours to attain conciseness, concentration, terseness

[1] «Mille comoedias fertur composuisse Unus quibus plura peccata invexit in orbem quam mille Daemones», p. 334 (cf. Don Gaspar de Villaroel: *El gobierno eclesiastico pacifico*, Madrid, 1656—7, t. Ier p. 358).

[2] Cf. A. Farinelli: España en el Extranjero, dans *Ensayos y discursos de critica literaria hispano-europea*, Roma, t. Ier p. 90.

[3] Bari, Laterza, 1936. Biblioteca di cultura moderna. 8°. P. 196.

and rich symbolics, the tendency registered by west-European criticism under the title of "poésie hermétique" or "poesia ermetica". This appellation is not the name of a single school but rather a collective term and we feel that in general, when "hermetism" is emphasised, it is not at all the most important distinctive mark that is graved upon the readers' memory.

The common distinctive mark of the poets who treat with this tendency, is rather "condensation", the use of few but, as far as possible, perfectly suggestive words, and these poets become hermetic only in so much as their constructional process — as that of the symbolists in general — demands from the reader an increased absorption, a more intensive connection. "Condensation" itself as a technique can be nothing but a reaction to the expansive vigour and verbose pathos of the romanticists, which pathos, to a certain extent, continued to live not only among the Parnassists but among the Italian Futurists and the French imitators of Walt Whitman (Valéry Larbaud).

Flora's aim in the present study was not to sketch the origin and European ramifications of the "poesia ermetica" but merely to expound his opinions on Valéry and Ungaretti, the two best known members of this tendency. But — and this we must establish with a certain surprise — he does not examine Valéry so much as a poet (for example, there is scarcely any mention of the profoundly Latin beauties of the *Cimetière marin* so highly appreciated by G. Cohen) but rather as a thinker. He endeavours with numerous examples to justify the artificiality and exaggerated daintiness of Valéry's statements and aphorisms. All such idolisation possesses erroneous, harmful features and if someone points out the same in good time, he renders the best service towards the correct valuation of the individual in question. There is no doubt that Flora, in certain places is too severe and shows insufficient regard for the typically French intellectualistic antecedents of Valéry's train of thought, neither is there any doubt that his explanation of one or another of his classically beautiful maxims (e. g. Vide 73/1) seems contestable.

The chapter which Flora devotes to Ungaretti's poetry reaches greater depths. In this we find a number of expressions which, from the viewpoint of the Ungaretti literature, signify a decided increase. An important part is that which discusses Ungaretti's relations with Leopardi. The analysis of Ungaretti's Gallicism from the standpoint of Italian history of literary style is an important contribution. Flora skilfully points also to the circumstance, that Ungaretti's conciseness is often simply an intellectual construction and not a combination of words possessing poetic suggestive force. Furthermore we feel that Flora is right when he places Ungaretti essentially among the impressionists, involuntarily referring at the same time to the fact that "hermetism" after all is not the most important distinction of poetry.

The theoretic ascertainments of the introduction are interesting and give rise to ideas. We hope that Flora will soon discuss European hermetic lyrics within the bounds of methodical synthesis too. His refined and sure judgment actually predestines him to solve this difficult problem.

L. Gáldi

B. Munteano: Panorama de la littérature roumaine contemporaine. Paris, Sagittaire, 1938.

Après la synthèse trop sommaire de M. Haneş[1] on est heureux de voir paraître cette nouvelle esquisse qui, outre une série de portraits magistralement tracés, offre une vue d'ensemble bien vivante de la littérature roumaine. L'auteur a le don de saisir les problèmes du mouvement intellectuel de sa patrie dans leur dynamisme intérieur et de les placer dans un large cadre européen. Il insiste à juste titre sur la prédominance de l'influence française qui, depuis plus d'un siècle, a joué un rôle décisif aussi bien dans les principautés roumaines qu'en Bulgarie (pour celle-ci cf. la belle monographie de M. Christophorov sur Ivan Vazov qui vient de paraître). A propos du poème d'*Hypérion* d'Eminesco (Luceafărul) il eût été lieu de souligner les

[1] *Histoire de la littérature roumaine*, Paris, 1934, cf. Etudes Hongroises XIV—XV pp. 287—89.

rapports qu'il y a entre ce chef-d'œuvre et la poésie épique du romantisme *(La Chute d'un ange)*. Les remarques que M. Munteano fait au compte de Bacovia, sont à retoucher ; le lecteur a quelque peine à admettre que cette poésie, si pleine d'une musicalité d'inspiration verlainienne, greffée sur l'ancienne mélancolie moldave, représente une sorte de «symbolisme sans musique» (p. 262). L'étude des impressions italiennes des écrivains roumains est bornée à quelques notes sommaires.[1] Le parallèle que l'auteur essaie d'établir entre Cerna et Leopardi aurait mérité d'être développé avec plus d'ampleur. Et pourquoi ne pas comparer l'attitude «passéiste» de Leopardi à celle d'Eminesco?[2] En parlant des ballades de Coşbuc, M. Munteano croit devoir rappeler le nom de Mistral, mais il oublie de signaler tout ce que ce poète, né dans un milieu saxon, a puisé dans les ballades allemandes et notamment dans celles de Goethe.

On est surpris de voir que l'auteur qui parle en des termes élogieux de l'activité littéraire des Hongrois de Transylvanie, n'attache aucune importance aux contacts multiples des écrivains roumains avec la civilisation hongroise. L'influence de Petőfi à laquelle M. Alexandre Veégh a consacré, en 1933, une étude nourrie, n'est guère mise en relief ; même à propos de Goga, M. Munteano se contente d'une remarque plus que laconique («il fraternise par delà la tombe avec Petőfi» p. 131). Ces réticences qui sont fréquentes dans l'histoire littéraire roumaine, ne cadrent certainement pas avec les exigences de l'objectivité scientifique.

Ladislas Gáldi

Reply to Prof. S. B. Liljegren[3]

Dear Sir,

In the third issue of your valuable journal, Professor S. B. Liljegren briefly reviewed my book *Notes on Some Miltonic Usages*. It is scarcely an author's business to quarrel with his reviewers except in cases of obvious misinterpretation. Since in Professor Liljegren's note the very few concrete points referred to seem to me thus misinterpreted, I hope you will allow me to state what I consider to be the facts of the case.

Professor Liljegren finds that *swumm* in *Paradise Lost*, II. 753 (miserable pain ||Surpris'd thee, dim thine eyes, and dizzie swumm||In darkness, while thy head flames thick and fast|| Threw forth) cannot mean "felt giddy, were blurred... by dizziness", as I suggest, because, as he maintains, *swumm* is a participle, the past tense in Milton being *swom*. This is a mis-statement. The usual form of the past tense in Milton's poetry is *swum* (cf. P. L. XI. 745, 753), and *m* and *mm* are interchangeable in this verb (cf. *swims* in P. L. II. 950 and *swimmes* in P. L. VII. 414). The spelling *swumm* occurs only in the controversial passage, where the participle would appear to yield but a poor sense. However, it might be instructive to hear Professor Liljegren's exact interpretation of the context as well as to learn on what authority he states that the past tense of *to swim* in Milton is spelt *swom*. Where in Milton's own editions of his poems does this spelling occur?

The remark that I "indulge in the fancy" of using three different titles is misleading. There is a short title on the cover, the full title on the title-page, and the title of the first essay in the book (not of the book) on the first page.

The arrangement of the notes is not "haphazard" but, as far as the chequered careers of individual words permit, according to semantic processes, as is clearly pointed out in the introductory section.

I am,

yours faithfully,

Ants Oras
(University of Tartu, Estonia)

[1] Pour D. Zamfirescu et Carducci cf. p. 143, Vlahuţă et Ada Negri, p. 124.
[2] Cf. l'ode à Angelo Mai et *Les Epigones*.
[3] Cf. *Helicon*, I, 3, p. 305—306.

LIVRES REÇUS

BENZ, Richard : *Die Deutsche Romantik. Die Geschichte einer geistigen Bewegung.* Philipp Reclam jun., Leipzig, 1938. 8° 487 S. RM. 10.

CYSARZ, Herbert : *Die großen Themen der sudetendeutschen Schrifttums-Geschichte.* Rudolf M. Rohrer, Brünn—Wien—Leipzig, 1938. 8° 37 S. RM. 1·50.

Deutsche Märchen vor Grimm. Hrsg. v. Albert WESSELSKI. Rudolf M. Rohrer, Brünn—Leipzig, 1938. 8° 394 S. RM. 6.

Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker. Unter Mitwirkung von 16 Mitarbeitern hrsg. v. Kurt WAIS. Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1938. 8° 584 S. RM. 16.

EXNER, Helmuth : *Der Einfluß des Erasmus auf die englische Bildungsidee.* Neue Deutsche Forschungen. Abtg. Engl. Phil. Bd. 13. Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939. 8° 158 S. RM. 6.80.

GLUNZ, H. H.: *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Der Rosenroman, Wolfram, Chaucer, Dante.* H. Poppinghaus, Bochum-Langendreer, 1937. 8° 604 S. RM. 18.

HALBACH, Kurt Herbert : *Franzosentum und Deutschtum in höfischer Dichtung des Stauferzeitalters.* Neue Deutsche Forschungen. Abtg. Dt. Phil. 7. Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939. 8° 196 S. RM. 8.50.

HESS, Gerhard : *Pierre Gassendi. Der französische Späthumanismus und das Problem von Wissen und Glauben.* Berliner Beiträge zur romanischen Philologie. Hrsg. v. E. GAMILLSCHEG u. E. WINKLER, Bd. IX, 3/4., Wilhelm Gronau, Jena und Leipzig, 1939. 8° VIII u. 199 S. RM. 7.50.

MARITAIN, Jacques et Raïssa : *Situation de la Poésie. Courrier des Iles,* t. 12. Desclée de Brouwer et Cie, Paris, 1938. 8° p. 159 Frs. 15.

MURKO, Matthias : *Das Original von Goethes „Klanggesang von der edlen Frauen des Asan Aga“ (Asanaginica) in der Literatur und im Volksmunde durch 150 Jahre.* Rudolf M. Rohrer, Brünn—Prag—Leipzig—Wien, 1937. 8° 79 S. RM. 2.50.

OBENAUER, K. J. : *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur.* C. H. Beck, München, 1933. 8° X u 411 S. RM. 13.50.

OPPEL, Horst : *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart. Methodologie und Wissenschaftslehre.* J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1939. 8° XVI u. 182 S. RM. 4.80.

PETERSEN, Julius : *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft.* Erster Band : *Werk und Dichter.* Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939. 8° XVI u. 516 S. RM. 16.

PETSCH, Robert : *Spruchdichtung des Volkes. Vor- und Frühformen der Volksdichtung.* Volk, Grundriß der deutschen Volkskunde in Einzeldarstellungen. Hrsg. v. K. Wagner. Max Niemeyer, Halle / Saale, 1938. 8° 202 S. RM. 6.

THIJSSEN-SCHOUTE C. L. : *Nicolaas Jarichides Wieringa. Een zeventiendeeeues vertaler van Boccalini, Rabelais, Barclai, Leti E. A.* Teksten En Studien éd. G. S. Overdiep, 2. Van Gorcum & Comp. N. V., Uitgevers, Assen 1939. 8° 493 S. Hf. 3.90.

VONDEL, *Jost von den. Festschrift zum 350-jährigen Geburtstag des Dichters.* Eugen Diederichs, Jena, 1937. 8° 85 S.

WESTENDÖRPF, Karl : *Der soziologische Charakter der englischen Bildersprache.* Neue Deutsche Forschungen. Abtg. Engl. Phil. Bd. 12. Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939. 8° 318 S. RM. 14.

WILLIMCZIK, Kurt : *E. T. A. Hoffmann. Die drei Reiche seiner Gestaltenwelt.* Neue Deutsche Forschungen. Abtg. N. Dt. Litgesch., Bd. 19., Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939. 8° 421 S. RM. 14.

LES GENRES LITTÉRAIRES

I[1]

JEAN HANKISS
(Université de Debrecen)

LES RESSORTS PSYCHOLOGIQUES DU GROUPEMENT DES GENRES LITTÉRAIRES

Pour peu qu'on respecte les enseignements de l'expérience littéraire de tous les jours, on aurait tort de ne pas adopter l'opinion exprimée dans *Helicon* par MM. Van Tieghem et Kohler sur la valeur pratique des genres littéraires. Ceux-ci sont non seulement des armatures ou des moules, mais encore des guides et des inspirateurs. Et on ne saurait résister à la tentation de les considérer comme dus à un choix et ayant survécu aux autres genres possibles grâce à des qualités supérieures qui les distinguent. L'analogie de la doctrine darwiniste appliquée aux genres littéraires nous ferait supposer l'existence, *en puissance*, d'une série de genres littéraires qui se seraient fait suite sans que l'intervalle entre deux genres «voisins» pût être constaté. Ainsi, ballade et romance se confondent sans qu'il soit possible de tracer entre elles une ligne de démarcation suffisamment nette ; et les cinq genres dramatiques qui constituent la gamme inventée par Diderot sont aussi difficiles à distinguer que les huit espèces du roman chinois établies par Lin Yutang, dans *My country and my people.* D'autres genres, restés plus solitaires, plus isolés, auraient vaincu, avec le temps, tous leurs voisins et rivaux moins forts, moins caractéristiques qu'eux.

Quand on n'envisage que les genres littéraires reconnus comme tels par la critique ou par la poétique, on est obligé de constater que l'abîme qui sépare chacun d'eux des genres voisins, est d'une largeur très inégale, très irrégulière. Et l'on se demande ce qui a pu causer cette sélection énigmatique et étrange. En d'autres termes : quelles furent les bases de ce choix, de cette répartition et des groupements (genres dramatiques, lyriques, épiques, etc.) qui s'y superposent? Y a-t-il une logique ou non dans ce processus dont nous ne sommes à même d'observer que les dernières étapes?

On pourrait répondre par la négative. Le fait que nous avons à compter avec les genres énumérés par la poétique et non avec d'autres, également possibles et imaginables, ne serait dû qu'au hasard comme la formation de l'écorce terrestre... Cependant même pour la genèse des montagnes il y a des explications relativement uniformes et d'un nombre limité.

La répartition et le groupement des genres littéraires tels que la poétique classique nous les a transmis, sont fondés sur des bases peu importantes et qui n'ont rien à voir avec l'origine probable du groupement des genres. Les grouper d'après des principes de technique et de forme serait peut-être plus commode ; mais on devrait renoncer à tout principe génétique dans l'explication des genres. En effet, il y a des tragédies écrites en alexandrins et en ïambes, en vers rimés et même en prose ; il y a des fables à l'Esope, à la La Fontaine, à la Lessing, etc.

L'unique base de distinction assez solide pour porter un groupement et une classification des genres littéraires, c'est bien celle qui a l'âge le plus respectable : la nuance d'émotion ou l'attitude psychique qui les caractérise. Une poétique émotionaliste a sur les autres cet avantage que, tout en pouvant s'autoriser de

[1] L'ordre logique et chronologique des communications a été établi par M. R. Lebègue Secrétaire général de la C. I. H. L. M.

l'opinion des anciens les plus reculés à partir d'Aristote, elle est en harmonie avec l'esprit de notre époque et peut mettre à son profit les progrès les plus récents de la psychologie et de la psychopathologie. Pour les genres lyriques, l'émotion particulière qui les inspire ou qu'ils désirent inspirer[1] n'a cessé de fournir la marque officielle : l'ode, l'élégie, la chanson se distinguent avant tout par leur nuance sentimentale ou par la nature de leur *pathétique*. Cependant on ne saurait éviter de généraliser ce phénomène et de reconnaître que de tous les facteurs qui composent la ballade idéale, c'est une espèce de terreur qui est susceptible d'expliquer l'évolution du genre et de justifier son existence. Quant à la tragédie, ce qu'Aristote exige d'elle, c'est d'éveiller dans l'âme du spectateur de fortes émotions purificatrices.

Cependant il serait erroné, à notre avis, d'en conclure à la prédominance, dans la création littéraire, d'un principe hédoniste exclusivement physiologique. Il ne s'agit pas de donner au lecteur, au spectateur, tel ou tel «frisson», de lui assurer la jouissance de telle ou telle émotion propre à faire naître en lui le sentiment de bien-être ou de vie intense, à moins qu'on ne donne à «bien-être» et à «vie intense» un sens plus complexe, avant tout spirituel : rehaussement du sentiment vital soit par des conquêtes et découvertes sentimentales et intellectuelles,[2] soit par la mise en lumière de rapports et de liens qui donnent au monde autour de nous une richesse de signification supérieure. On peut ramener toutes les émotions particulières faisant vivre tel ou tel genre littéraire, à une velléité unique, profondément humaine.

Cette unité génétique de tous les genres nous aide à nous faire une idée plus juste des limites du genre littéraire. La plupart des genres sont des cercles dont les périphéries coïncident avec celles d'autres cercles, et seules leurs parties centrales (le type le plus pur, le plus idéal de la réalisation de leur principe) jouissent d'une autonomie garantie. C'est cette partie centrale, ce type pur et idéal qui fait l'objet des définitions et de la réglementation de la poétique.

La communication en question aura un triple but :

1° Passer en revue les autres genres, dans lesquels l'application du principe *émotionnel* semble plus difficile (p. ex. comédie, fable, roman) ;

2° Faire la distinction entre l'émotion inspiratrice (qui engendre, dans l'âme du poète, un poème coulant de préférence dans tel moule de genre) et l'émotion inspirée (à inspirer) au lecteur ;

3° Établir, dans la mesure du possible, les relations du facteur émotionnel et des autres facteurs tels que la tradition technique ou les fonctions non-émotionnelles de l'âme.

PIERRE KOHLER
(Université de Berne)

CONTRIBUTION A UNE PHILOSOPHIE DES GENRES

En littérature, dans les arts, *les genres* ne sont pas des idées vaines, des créations artificielles. Les genres tiennent à la nature même de l'esprit humain. Les partisans les plus résolus de la liberté psychique ou morale (qui n'est pas ici en jeu) doivent convenir que notre existence terrestre, que notre activité, ne s'accommodent pas de l'absolu ; nous dépendons toujours de certaines relations ; les génies eux-mêmes, c'est-à-dire les esprits les plus puissants et les plus libres, se heurtent à des limites.

L'art est invention, mais il est construction. Il est trouvaille, mais ordonnance. Les fantaisistes purs éblouissent mais bientôt fatiguent. Du reste, il n'y a pas de fantaisistes purs. Tous les types psychiques sont impurs, entachés de relativité.

[1] Aristote insiste déjà sur les émotions spéciales que doit faire naître la tragédie ou l'épopée, etc.

[2] Beaucoup de genres qu'on ne saurait guère expliquer par telle attitude sentimentale ou réduire à telle fonction émotionnelle primaire.

L'esprit humain a besoin d'ordre. Cela est vrai dans plus d'un sens. Même la vie anormale, extraordinaire, des imaginatifs, des trouveurs, des artistes créateurs est toujours liée à une discipline, à des habitudes, à *un ordre*.

Cet ordre est de deux sortes : un ordre interne, individuel ; un ordre externe, collectif. Mais on ne les distingue pas sans artifice.

La création artistique et spirituelle est *un choix*. Choix dans l'infinité d'éléments qui se trouvent à la disposition de l'auteur, sensations, images, observations, souvenirs, qui alimentent le courant de notre vie mentale. Puis *une construction*. L'art est une mise en forme, et la forme est un ordre de construction. Tels sont les principes du travail individuel de l'artiste.

Mais l'individu n'est pas autonome. L'expérience du poète lui est personnelle, mais, dans une large mesure, elle est aussi une expérience commune. Nous dépendons de nos origines, de notre milieu, de nos relations. Notre caractère, c'est notre personnalité native corrigée par les influences subies. L'adolescent, l'adulte qui se mettent à écrire, obéissent, s'ils ont du talent, à cet appel mystérieux qu'on nomme l'inspiration. Mais ils obéissent aussi à des habitudes. Consciemment ou non, ils imitent des modèles. L'idéal de beauté qui préfigure leur ouvrage ne sort pas seulement de leur imagination. L'ouvrier d'art veut faire aussi bien que son maître, ou mieux que les maîtres, ou autrement qu'eux. Consciemment ou non, positivement ou négativement, il subit leur influence.

Les modes, les conventions, phénomènes collectifs, agissent sur la création de l'artiste de deux manières ou pour deux raisons.

Premièrement, les modèles, les catégories, *les genres* soutiennent l'artiste, le guident. Ces cadres réguliers restreignent et dessinent le champ dans lequel le travail de l'auteur doit s'exercer. Diminuant les possibilités ils facilitent le choix. Puis ils livrent à l'artiste des moyens auxiliaires pour ordonner et étayer sa construction. Certes, le poète original ne se contente pas de remplir des cadres préparés. Mais on remarque que le talent ne se confond pas avec l'originalité, et plus encore, que l'originalité ne consiste pas seulement dans la hardiesse de l'invention. Les plus grands poètes ne sont pas forcément ceux qui ont formé les genres ; souvent, les plus grands ont tiré parti des règles, des formes consacrées, pour donner à leur message propre une forme puissante et parfaite. A vrai dire, cela dépend des périodes, des milieux, des hommes. Les règles, les genres, n'ont pas une valeur absolue. Ils ont cependant une valeur permanente.

Secondement, l'artiste obéit aux habitudes, observe les règles, adopte les genres parce que ce conformisme facilite ses relations avec le public. Les règles, les conventions de l'art, donc les genres, sont comme un contrat qui lie un producteur et un consommateur. Le poète peut imaginer qu'il crée pour soi-même, sans souci des lecteurs. En réalité aucun créateur n'échappe entièrement à l'influence du public. L'art n'est pas jouissance pure, exercice gratuit. Il n'est pas seulement libération de l'âme personnelle. Il est un lien social.

LEONHARD BERIGER
(Universität Zürich)

GATTUNG, FORM UND WERT

Mein Referat ist die Präzisierung und Weiterführung der in meinem Buch *Die literarische Wertung* (Niemeyer, Halle, 1938) in dem Kapitel „Die Form" niedergelegten Gedanken. Das Buch fußt auf der These, daß in der Literaturbetrachtung Wesenserkenntnis und Wertung untrennbar verbunden sind. Wenn nun die Unterschiede der Gattungen im Wesen des Dichtwerks begründet sind, wenn sie nicht bloß willkürliche Schemata, sondern Formtypen sind, so heißt dies, daß die Gattung ein Gesichtspunkt der Wertung ist.

Typen sind die Gattungen deshalb, weil sie 1. der Ausdruck sind typischer Einstellungen des Dichters zur Welt, weil es 2. Stoffe und Motive, d. h. menschliche Situationen gibt, die diesen typischen Einstellungen entsprechen (Begeben-

heiten, Handlungen, Gefühlshandlungen), weil es 3. verschiedene Grundformen der Darstellung gibt, in denen der Dichter sein Erlebnis mitteilen kann (Bericht, Darstellung, Monolog).

Wenn diese drei Bedingungen in einem Dichtwerk zusammentreffen, entsteht der Eindruck der *reinen Form*. Im weitern ist die reine Form der Lyrik, des Dramas und der Epik zu bestimmen, wobei auch die Frage der Kunstformen (im Unterschied zu den „Naturformen") zu berühren ist (Novelle, Ode, Sonett usw.).

Reine Form wird als Wert erlebt. Doch hat die Wertung nach dem Gesichtspunkt der Gattung mehr relative als exklusive Bedeutung. Der Begriff der reinen Form ist also eine Art regulative Idee für den Dichter und den Interpreten.

II

L U I G I S O R R E N T O
(Milano, Università cattolica)

IL GENERE LETTERARIO E LA POESIA POPOLARE

Senza negare il principio teorico discusso e sostenuto dal moderno pensiero critico che nell'opera d'arte viene assorbita la tecnica del genere letterario, il quale s'identifica con la forma spirituale dell'artista, è un *fatto* che la letteratura popolare lascia scorgere e cogliere di più il genere letterario e ha una più ostensibile manifestazione per generi, dovuta a una spiccata tendenza imitativa dello spirito popolare, il quale vede, nelle espressioni poetiche, esemplari imitabili secondo secondo una cifra costante ed omogenea. La cosiddetta incoltura del poeta popolare è una delle eccessive opinioni messe avanti dal mito romantico, per altro vitale e benefico, della letteratura di popolo. Innegabilmente esiste una cultura popolare, cioè un sapere che è un vivo e tenace alimento dello spirito del popolo ed esprime l'interpretazione che questo dà ai problemi della vita, per cui la poesia popolare, più oggettiva che soggettiva, ha motivi e immagini sue peculiari che rappresentano interessi e ideali non solo dello spirito singolo del poeta, ma anche di una spiritualità più vasta e comune, onde la capacità della stessa letteratura ad essere appresa e divulgata, ripetuta e rimaneggiata dal popolo. Il poeta popolare ha dunque una sua forma di cultura, di carattere tradizionalistico, che lo educa al gusto e agli accorgimenti tecnici del cosiddetto genere, venutosi a fissare via via nel tempo e nello spazio. Anche per lui avviene che, quando è veramente poeta, supera l'astrattezza e la rigidezza della tecnica nell'espressione individuale e personale, creando una nuova forma d'arte, che sviluppa un nuovo genere letterario e segna una nuova tappa poetica dello spirito popolare.

MANFRED KRIDL
(Université de Wilno)

PROBLEMES DES GENRES DE LA POÉSIE LYRIQUE

Il faut d'abord écarter quelques malentendus. Les définitions traditionnelles

1° confrontent la poésie lyrique avec la poésie épique et prétendent que celle-ci décrit le monde «extérieur» et celle-là le monde «intérieur» du poète ;

2° attribuent au poète épique l'«objectivisme» et au poète lyrique le «subjectivisme».

Ad 1°. On peut trouver la preuve du contraire dans chaque petit poème lyrique qui enferme une description de la nature, c'est-à-dire du monde extérieur (bien que pénétré de «lyrisme»).

Ad 2°. Les notions «subjectif» et «objectif» ne peuvent pas être appliquées à la poésie, car nous avons beaucoup d'exemples du «subjectivisme» (lyrisme) des poètes épiques et de l'«objectivisme» des poètes lyriques.

D'autre part, le sujet de la poésie lyrique, ce n'est pas exclusivement des sentiments, des émotions, des réflexions etc., car il y a beaucoup de poèmes lyriques consacrés à la description soit d'une chose, soit d'un personnage, soit d'un événement (il va sans dire que cette description lyrique a un caractère spécial).

Il faut se rendre compte de la différence entre la personnalité lyrique (le «moi» lyrique) et la personnalité privée ou humaine du poète. Ce qu'il exprime dans un poème lyrique, c'est justement sa personnalité lyrique (créatrice), en éliminant sa personnalité humaine. La poésie lyrique n'est pas une simple confession de faits autobiographiques, elle est l'*objectivation* des états subjectifs du poète ; son contenu se sépare de la personne de l'auteur et mène une vie indépendante. L'épisode biographique qui éventuellement se trouve à la base du poème lyrique est transposé en valeur anonyme, universelle ; la personnalité de l'auteur devient un être idéal, imaginaire, fictif. Elle devient la *fonction* du poème qui contient un monde représenté (fictif) construit d'éléments sélectionnés — et non pas un monde réel.

Il faut distinguer entre le contenu des éléments représentés et leur *construction* dans un poème lyrique. Une partie des éléments représentés peut être empruntée à la réalité (matérielle ou psychique), mais la construction lyrique de ces éléments a peu de chose en commun avec cette réalité.

*

Le problème des genres de la poésie lyrique doit être envisagé du point de vue le plus large et le plus général (de même que la question des genres de la poésie épique et dramatique). La division des poèmes lyriques selon les sujets (les thèmes) est surannée et aboutit à une confusion remarquable, étant donné qu'il est impossible de tracer des frontières entre les innombrables thèmes qui étaient, qui sont et qui seront encore le sujet de la poésie lyrique. Par conséquent, la division en poésie lyrique : amoureuse, religieuse, méditative, politique, sociale, *Ich-Lyrik*, *Du-Lyrik*, etc., doit être abandonnée et remplacée par une division plus rationnelle et plus appropriée aux traits essentiels de la poésie lyrique.

L'essence de la poésie lyrique, c'est sans doute le *lyrisme*, l'*émotion*, qui domine dans l'oeuvre lyrique, pénètre tous ses éléments, les forme et déforme, pour atteindre le but d'évoquer le même sentiment dans l'âme du lecteur. Mais ce lyrisme se manifeste de différentes manières dans les poèmes lyriques. Il existe une éruption *directe* du lyrisme, où est représenté un état d'âme dans sa forme relativement «pure» ; dans ce cas, le poète ne se sert, pour nous suggérer son amour, sa colère, sa mélancolie, sa tristesse etc., d'aucun moyen emprunté au monde extérieur (personnages, événements, phénomènes de la nature, etc.).

Mais il existe aussi d'autres cas (et leur nombre n'est pas moins grand) où le lyrisme se manifeste d'une manière plus *indirecte* par l'intermédiaire de phénomènes de toutes sortes qui sont plus ou moins pénétrés d'émotion. Dans ce cas-là, le poète est forcé d'introduire dans son poème l'élément *épique* (descriptif) dont la quantité et la qualité varient selon les circonstances, le caractère des poèmes, etc.

Il y a des poèmes lyriques où cet élément prédomine et dont il est, par conséquent, assez difficile de déterminer le caractère essentiellement lyrique.

Il y en a d'autres où l'élément épique n'est qu'un prétexte, une pure fiction, un état d'âme comme on dit, pour mieux exprimer l'émotion. Ici l'émotion s'exprime par la description et *à l'aide* des phénomènes du monde réel, ce qui n'est pas propre à la description purement épique où n'existent que des faits et des objets et où toute émotion est, par principe, éliminée.

Or, je crois qu'on peut diviser toute la poésie lyrique en deux groupes généraux : *la poésie lyrique pure ou directe* et *la poésie lyrique descriptive ou indirecte.* Chaque thème lyrique (tel que ceux énumérés plus haut) peut être présenté sous une de ces deux formes essentielles. L'étude des formes pures et descriptives de la pénétration et de la transformation de l'élément soi-disant épique dans la poésie lyrique, des différents moyens de l'utiliser etc. contribuera beaucoup plus à l'intelligence des caractères de la poésie lyrique que ne le pourraient faire les analyses, si minutieuses et spirituelles qu'elles soient, de son contenu, de ses thèmes et de sa portée «philosophique».

BÉLA ZOLNAI
(Université de Szeged)

LA BALLADE ÉPIQUE

D'une enquête préalable et provisoire qui devra être complétée, poursuivie et mise au point, l'auteur de ces lignes se permet de publier ici quelques remarques fragmentaires.

I. *Définition du sujet.* La ballade épique se trouve, en sa qualité de «genre», parmi d'autres formations littéraires avec qui elle a des points de contact voire même des affinités. Ces genres «voisins» dont la ballade épique se sépare, sont : la ballade et la romance lyriques ; les fabliaux ; la ballade populaire (écossaise, nordique, hongroise, serbe, toute réserve faite en ce qui concerne leur origine «populaire») ; les chansons historiques ; les idylles (Moncrif, Berquin, Gessner et leurs échos en Hongrie) ; le «lied» ; la légende, religieuse ou profane (V. Hugo) ; le conte et la fable en vers ; le «romancero» espagnol ; etc. La ballade épique, n'ayant été connue ni de l'antiquité ni des époques humanistes, doit sa naissance aux littératures «vulgaires». De là son caractère instable, se nourrissant de tous côtés, s'adaptant aux époques et aux climats, n'ayant jamais eu ni législateurs ni règles, comme la tragédie classique française resserrée dans les limites étroites. En somme elle est un genre «romantique» dans le sens «ahistorique» du mot, genre le moins «pur», réunissant en soi tragique et comique, lyrisme, épopée, drame. Aussi la ballade est-elle infiniment plus variable que les «petits» genres poétiques, tels que l'épigramme, le sonnet, l'élégie, les chansons anacréontiques, etc., ces derniers étant plus ou moins fixés dans leurs formes extérieures.

II. *Évolution historique.* Au lieu de chercher, avec Goethe, la forme primitive (Urform) de toute poésie dans la ballade épique, constatons que les antécédents de ce genre peuvent être poursuivis jusqu'au XIIe siècle ; que son existence dans la littérature imprimée ne date que de 1765 (Percy) et qu'il s'éteint vers la fin du XIXe siècle. C'est donc un genre conditionné et resserré par le facteur temps ou «moment». Son ambiance spirituelle est le préromantisme, le «Sturm und Drang», le romantisme et ce pseudoromantisme bourgeois que les Allemands appellent «biedermeier». Cultivée en Angleterre par des poètes de talent (Burns), reprise en France par un rimeur médiocre (Moncrif), et après quelques précurseurs (Gleim, Bürger) la ballade atteint vite son apogée dans la manière «classique» de Schiller et de Goethe. De cette hauteur de perfection elle descend dans les vallées paisibles de la littérature patriotique des pays de la monarchie habsbourgeoise pour s'élever — genre attardé au milieu du siècle dernier et en plein réalisme — une deuxième et dernière fois, surpassant en quelque sorte la floraison allemande, dans les ballades du plus grand poète épique de la Hongrie, Jean Arany, qui lui-même avait eu ses précurseurs pendant un demi-siècle.

III. *Importance de la ballade dans les littératures nationales.* Il découle de ce qui précède que la ballade, «découverte» du romantisme européen et cherchant à s'inspirer du folklore universel, ce dernier considéré comme source éternelle de la poésie, aura eu une valeur inégale selon les pays. Les grands événements du genre se passent hors de France. En Allemagne, au moment du fameux «Balladenjahr» (1797), la ballade a la considération d'un genre supérieur qui mérite d'être fécondé et multiplié par les classiques de la nation et qui tient une place égale à côté des chefs-d'œuvre dramatiques ; les années balladiques d'Arany nous présentent la ballade comme la plus haute manifestation de l'activité poétique : pour la Hongrie d'alors le genre presque unique en dignité nationale, le sommet de l'évolution... Ajoutons encore que la ballade d'Europe Centrale, développée par les précurseurs et mise en état de perfection par les grands, allait devenir entre les mains des épigones — comme en Autriche où, à côté d'un Grillparzer et d'un Anastase Grün, les poètes amateurs pullulent — un patron facile à imiter.

IV. *Les formes-types du genre.* Regardée de loin, la ballade présente l'aspect d'un genre unique et uni. Quand on l'approche, elle se ramifie sous nos yeux en presque autant de types qu'elle a produit de chefs-d'œuvre. Il y a toute une série de ballades qui varient le thème du *Fischer* de Goethe faisant sentir les forces mystérieuses et hostiles de la nature.[1] La *Lénore* de Bürger a donné naissance à des fictions qui font revenir l'amant mort sur la terre.[2] La légende de fleurs constitute une province quasi autonome dans l'empire des ballades.[3] La ballade comique précède en Allemagne la floraison classique du genre «tragique» et présente plus tard encore ce qu'on appelle ironie romantique. La liste de ces subdivisions du genre est loin d'être close...

V. *Caractère romantique de la ballade. a)* Retour au moyen âge. Chevalerie, croisades, motifs d'épopées. — *b)* Histoire patriotique, jusqu'aux guerres napoléoniennes (surtout en Autriche et en Hongrie), *Légende des Siècles.* — *c)* Miracles, revenants, songes. — *d)* Apothéose du chantre, de la poésie, du génie de l'artiste. (Modèle : *Der Sänger*, de Goethe ; cf. Grillparzer : *Beethoven*, etc.) — *e)* Les femmes : anges ou démons. *Der Handschuh*, de Schiller et ses imitations. — *f)* Les excès du romantisme. Bouffons sympathiques et spirituels. Démence, amok. Monstres : mère enterrant vif son enfant, dans un accès de folie. Déterrement de morts. Inceste, malédictions exaucées, vengeances, tyrans, seigneurs cruels, marâtres sans cœur. Les excès montrent, mieux que les chefs-d'œuvre, les possibilités inhérentes à un genre.

VI. *Motifs préromantiques et du Sturm und Drang.* Tombeaux et «nuits». Liberté ! Culte du Nord et des antiquités germaniques (mythologie, légendes de l'époque des migrations). La ballade considérée comme genre populaire, émanation mystique du génie du peuple — et les conséquences de ce programme littéraire (cf. p. e. F. Helbling : *Des Lautenmachers Söhne*, etc.). Jusque dans la critique moderne d'Allemagne, on rencontre l'identification de la ballade avec les genres enracinés dans un peuple («volksgebunden») et avec les forces raciales («rassische Kräfte»). La Hongrie, sujet romanesque et exotique, incorporée à l'empire des ballades à tendance populiste.

VII. *Pseudoromantisme bourgeois ou «biedermeier».* Trait sentimental. Loyalisme contre liberté. L'idée de la monarchie des Habsbourg, du trésor commun des grands patriotes (Zrinyi, Hunyad). Inspirations livresques. Le cercle de famille et la ballade héroïque. Le motif de l'amour maternel. Exactitude historique des rimeurs de ballades, savants archivistes ou paléographes érudits (cf. p. e. Hammer-Purgstall : *Der Salzbund der Bauern zu Schwarzach im Jahre 1731).* L'ambition d'écrire des ballades s'étend à toutes les professions de la bonne «classe moyenne».

VIII. *Construction traditionnelle des ballades. a)* Style, versification, refrains, allitérations, onomatopées, interjections, imitations vocaliques, «obscurité», etc. — *b)* Lyrisme, rapports avec l'auteur. — *c)* Musicalité. — *d)* Disposition intérieure, structure artistique et resserrée. — *e)* Ballade et tragédie. Fin tragique. Souvent

[1] Cf. Carl Guntram : *Das Mädchen am Strom*, 1856 ; C. A. Kaltbrunner : *Der Gräber*, 1835, etc.
[2] Fr. Haas von Oertingen : *Der todte Freier* ; Arany : *Bor vitéz*, 1855. etc.
[3] Cf. notre étude sur *Le style «biedermeier» dans la littérature*, Szeged, 1935, pp. 12, 46 et 126.

il n'y a que du larmoyant : l'héroïne pleure sans raison et le héros meurt par la volonté de l'auteur. Au plus haut degré du tragique : les péripéties de Jean Arany.

IX. *Affinités et emprunts à d'autres genres. a)* Inspiration des contes populaires. — *b)* Influence de Shakespeare. — *c)* Sujets de la nouvelle en prose et du récit encadré. — *d)* La morale des fables d'animaux. — *e)* Vies des saints, la Bible.

X. *Rares essais de placer la ballade dans les temps modernes.* Les causes de la disparition du genre.

III

HERBERT CYSARZ
(Universität München)

FORM-MÖGLICHKEITEN DER HEUTIGEN PROSA

Wie dringend die heutige Prosa nach neuen Gattungsbegriffen verlangt, erweist jeder Blick in die Schaufenster unserer Buchläden : Da gibt es weniger Dichtung als je. Wir sehen Politik und Geopolitik, Wehr- und Werktum und Wirtschaft ; wir sehen weniger Romane als etwa Reisebücher, Bergbücher, Seebücher, Tierbücher, Jagdbücher, Bücher von Land und Leuten, von Völkern und Räumen — und vor allem geschichtliche Bücher, Kriegsbücher, Lebensbeschreibungen, Briefsammlungen und Rechenschaftsberichte jeder Art. Kurzab, nicht Würfe freier Erfindung, sondern Werke, die Zeugnis legen. Die das kleinste Endchen der einen, der gottgeschaffenen Wirklichkeit größer und schwerer nehmen als die kühnsten und farbigsten Wirklichkeiten der freien Einbildungskraft. Die weniger Leitsätzen folgen wie diesem : Ernst ist das Leben, heiter die Kunst — als, vorläufig gesprochen, das Wertmaß setzen : Je tiefer der Ernst, je unlöslicher die Gebundenheit, desto echter und freier die Kunst.

Sind das Auswirkungen des Weltkriegs, kann seit dem Krieg und den Ereignissen seither die eigenzügige Phantasie mit der bindenden Wirklichkeit keinerlei Wettbewerb mehr aufnehmen? Oder fehlt es zurzeit nur an jenen überragenden Einzelnen, die auch unter der Last, auch in den Ketten dieser Wirklichkeit gleichsam zu tanzen vermöchten? Oder sind die prometheischeren Dichter, Gestalter und Seher fortan in der Wissenschaft, der Technik, der politischen Menschenformung am Werk ? Oder dient die Kunst nur, um auf fernere Sicht zu leiten, zu steuern ? Das Zeitschicksal, das hier zutagetritt, prägt sich auch in den neuen Gattungen der Prosa aus.

Der historische und der im weitesten Sinn biographische Roman beherrschen die Hervorbringung. Reportage und Anekdotik verlangen — im Wetteifer schon mit der Presse und noch mehr dem Film — nach neuen Verdichtungen des Geschehens durch das Wort. Um „dicta et facta" der Gegenwart oder Vergangenheit entstehen Kurzformen, die in der Spannung des Augenblicks alle Zeittiefe und alle Ausgriffskraft der Geschichte beschwören. Insgemein wird jede Wirklichkeits- und Menschenzeichnung, die dem Wesen zustrebt, aus sich selbst heraus immer geschichtsgebundener. So entfaltet, zum ersten Beispiel, schon Gerhart Hauptmann, ein Dichter, der der geschichtlichen Bildung überaus fern steht, die innerste Geschichtlichkeit des einzelnen Charakters, so entwirft er einen wahren orbis pictus des Zweiten Deutschen Kaiserreichs, voll von Gestalten, deren Biographieen man schreiben möchte, Gestalten die in die besonderlich-einmalige Wirklichkeit befestigt und gebunden sind, die (nach der Forderung Rilkes) „ihren eigenen Tod" haben, so tief lebendig, daß sie fast sterben könnten — wie das tatsächlich, im Gegensatz zu den dichterischen Geschöpfen, nur die wirklichen „gottgeschaffenen" Menschen können.

Die eigentlichste Kunst auch der Prosa wird unsichtbar und unhörbar. Die Prosa

wird zum Gegenteil einer betonten Sprachkunst, in Gefolgschaft schon Goethes und Stifters. Sie versagt sich noch jenen bündig umrissenen Bildern, die am höchsten bei Nietzsche zu einer Art lyrischer Dämonie des Satzes sich steigern auf Kosten der Bildlichkeit des Absatzes und Abschnitts. Der umfassenderen Bildlichkeit und zugleich Gegenständlichkeit wird die Prosa durch ein sich selbst aufhebendes Anschmiegen mächtig (Carossa). Unscheinbar und gleichsam durchscheinend, macht sie die Welt beredt. Ein wachstümliches Gestränge weither und weithin, unnachahmlich und unberührbar auch in der Alltagsnähe, bleibt sie der Gegensatz jeder grundsätzlichen, tiftelnden oder könnerischen Mache. Sie ist dadurch nicht einfach „realistisch" oder eben „formlos"; zu ihren Ahnen zählen romantisch-klassische Meister wie Mörike, Formkünstler wie Flaubert und Maupassant. Wohl aber kehrt sie die innersten Grundmerkmale der Epik reiner heraus als lange Läufte zuvor.

Der Kongreß-Bericht wird versuchen, die typischen Schichtungen und Umgrenzungen dieses Kräftespiels in den heute sich abhebenden Gattungen aufzuweisen : im Lebensganzen des Romans (zumal des heutigen Geschichts- und Zeugnisromans, bei H. F. Blunck, Hans Grimm, den Grenzdeutschen usw.), im Lebensausschnitt der Novelle (mehr Notwendigkeits- als Einfallsnovelle) ; im Längsschnitt der Anekdote (W. Schäfer und Gefährten) und im Querschnitt des Exempels (P. Ernst), mitunter gleichsam des erzählerischen Röntgenbilds ; im perspektivischen nicht narrativen Gemälde (Hesse), in der idyllischen oder apokalyptischen Seelenlandschaft (Waggerl, Griese), in einem gewissen symphonischen Rundgang und paradoxen Spiel des Ernstes, im Besonderen auch in den weitwirkenden Gattungen der Kriegsschilderung und -erinnerung.

Und solchen Gattungen der „gebundenen" Prosa stellen sich Gattungen einer stofflich noch gebundeneren, ebendadurch aber im Ausdruck vielfach freieren zur Seite : eine Sprache der Verkündigung und Botschaft, die vielleicht einzige wahrhaft monumentale Prosa, die unter uns lebt — es sei die aufbauende Schöpfungs- und Fügungskraft philosophischer, die dar- und einstellende Macht historischer, die aufrufende und richtende Tatgewalt politischer Rede. Gattungs- und nicht nur Stilformen kristallisieren auch um den Spruch, das Sprichwort und das Schlagwort. Der Fabel, dem Bispel erwachsen neue Möglichkeiten. Desgleichen der geschichtlichen, in der Geschichte und Gemeinschaft nach dem Wunder suchenden Legende. Dem programmatischen Wunschbild und Gleichnis, dem mikrokosmischen System vieler Art.

Rücken nun diese und verwandte Gattungen desto weiter ab von der unmittelbareren Kunst der Prôsa, je nachdrücklicher sie die Sprache als Sprache betonen? Während umgekehrt eben das Unsichtbarwerden der Kunst in der Prosa die innere Form behauptet? Ist die prosaischeste Prosa die künstlerischeste, oder hat sich zumal in der Prosa die stärkere Kunst aus der engeren Dichtung in die anwendende Gestaltung des Worts zurückgezogen? Inwiefern also ist die Gebundenheit eine Preisgabe, wie weit eine Rettung der *Kunst* in der Prosa ? Und wo gibt es gattungsmäßige Annäherungen, am Ende vielleicht Vereinigungen von gebundener, unscheinbar gegenständlicher und fernsthin ausgreifender und freier, wagnis- und gleichnissetzender Prosa? Auch diesen und ähnlichen Fragen wird der Bericht schlüssig antworten, unter vergleichenden Ausblicken in die Literaturen der Nachbarvölker.

PAUL VAN TIEGHEM
(Université de Paris)

DEUX EXEMPLES DE FORMATION DE NOUVEAUX GENRES LITTÉRAIRES AU XIXe SIÈCLE

Pour établir que les genres littéraires ne représentent pas, dans les temps modernes, une classification démodée, inapplicable à la liberté du génie et à la fluidité de l'art, mais désignent légitimement des groupes d'œuvres dont les caractères communs ne sont pas dus au hasard, qu'unissent une même origine

dans les goûts du public et dans les tendances de certains écrivains, qui se sont proposé le même idéal et qui ont eu à résoudre les mêmes problèmes esthétiques, on peut considérer des genres assez récents pour que nous en connaissions assez bien la formation. Dans les deux exemples qui suivent, on constate qu'après plusieurs séries ou groupes d'ouvrages qui ne satisfaisaient plus qu'imparfaitement les goûts du public dans certaines directions de la littérature, mais qui ont pu maintenir ces goûts, un écrivain mieux doué, plus chanceux ou plus habile, rassemble pour la première fois les éléments de succès inclus dans ces tentatives diverses, en ajoute d'autres, exprime avec plus de netteté et plus de bonheur les tendances artistiques, morales ou sociales du temps. Son succès fixe, plus ou moins complètement, le genre, qui dès lors est accepté comme tel ; lui-même ou ses imitateurs continuent consciemment dans le même sens, enrichissant, modifiant, etc., suivant leur génie et d'après les goûts de l'époque, le ou les prototypes. Tantôt une seule source est à l'origine de tout le courant, comme dans notre premier exemple *(monogénèse)* ; tantôt plusieurs ont jailli vers le même temps, indépendamment l'une de l'autre, mais dans des terrains analogues et sous l'action des mêmes conditions générales, comme dans notre second exemple *(polygénèse)*.

Le Roman historique. — «Né en 1814 avec *Waverley*»; c'est exact ; mais pour comprendre cette naissance il faut étudier :

les précurseurs, en Angleterre et ailleurs, qui satisfaisaient mal le goût croissant pour: une couleur historique et locale plus vraisemblable ; — des tableaux de mœurs joints à l'élément épique ; — une fantaisie romantique dans des limites admissibles pour la raison ;

la formation de Scott ; ses œuvres antérieures à ses romans ; les origines de son premier roman ;

comment les problèmes inhérents au genre sont résolus au début par les circonstances et par le génie propre de l'auteur : fusion de l'histoire et de l'invention, rôle des personnages historiques; — place et précision de la couleur locale; — langage à mettre dans la bouche des personnages ;

comment ces premiers essais, lancés assez timidement, se sont tout de suite imposés comme formant un genre nouveau, et ont servi de point de départ à d'innombrables imitateurs en tous pays.

Le Roman rustique. — Il se dégage nettement, quoique avec moins d'éclat, en 1841 avec *Uli der Knecht*, de Jeremias Gotthelf (canton de Berne).

Ses précurseurs éloignés en divers genres, prose et vers : l'idylle, le roman pastoral, le poème rustique, etc., tous antérieurs au romantisme. Celui-ci est peu favorable à la naissance du vrai roman rustique ; au contraire, les tendances réalistes qui commencent à se faire sentir lui sont favorables.

La Suisse, premier berceau du genre. Gotthelf, pasteur de campagne, unit à un réalisme sain des visées didactiques. Origines de son premier roman proprement dit.

D'autre part, les romans rustiques de George Sand, à partir de 1846. Leurs origines : dans son éducation et ses goûts, — dans les circonstances.

Autres origines indépendantes vers la même époque (Björnson, George Eliot).

Comment dès les premiers romans rustiques sont résolus les problèmes du genre : le milieu et les personnages ; — l'époque ; — le langage à prêter aux paysans ; le paysage.

Ces deux genres étaient intéressants à choisir, parce qu'ils ont tous deux joui d'un immense succès, le premier avec des périodes d'oubli relatif suivies de brillantes reprises, le second avec un développement toujours croissant jusqu'à nos jours. Ces études à la fois psychologiques et esthétiques sur les rapports du génie créateur et des conditions littéraires dans lesquelles il s'exerce pourraient retenir avec fruit l'attention des travailleurs.

ZYGMUNT L. ZALESKI
(Université de Warszawa)

UN GENRE LITTÉRAIRE A DÉFINIR: LA CRITIQUE IMMÉDIATE

La critique de l'œuvre d'art (littérature, œuvre plastique ou musicale), envisagée comme un genre littéraire spécial, ne s'organise que bien tardivement. Mais il en va tout autrement si l'on considère son existence, ses origines, ses manifestations éparses.

En effet, la critique est un phénomène symétrique et en quelque sorte inséparable de l'art, l'un et l'autre représentant les deux aspects du même phénomène : la vie de l'art considérée individuellement et socialement. Il s'agit ici, bien entendu, de la «critique immédiate», c'est à dire de celle qui se passe de méditation. Point d'études des sources, point de connaissances biographiques spéciales ; pas de documentation ni de témoignages, pas de jugements ou d'interprétations de tiers qui s'interposent : l'oeuvre nue et, en face d'elle, son spectateur attentif, lecteur ou auditeur. Ce contact «immédiat» contemplatif ou passionné, produit en général un ébranlement de la sensibilité esthétique, une «réaction critique». Le critique est celui qui exprime cette «réaction» d'une façon qui la rende accessible au public : parole écrite ou vivante.

La réalité profonde de l'œuvre d'art étant en principe incommunicable, nous ne pouvons l'atteindre (sa qualité «phénoménale» est non pas son essence, son «noumène») que par un geste de possession intuitive, par une héroïque violence, ou encore grâce à cette faculté d'enthousiasme (voisine de l'intuition sympathique ou de l'*Einfühlung* de Th. Lipps) qui permet de se confondre pour un instant avec le rythme intime de l'œuvre, de se soumettre à sa discipline esthétique pour se révolter peut-être ensuite, mais d'une soumission et d'une révolte également révélatrices.

La création artistique, à l'origine nettement individualiste, représente le désir de l'homme-créateur de s'affirmer ou de se compléter pour durer. L'activité critique, comprise dans le sens de «l'immédiatisme», correspond plus particulièrement à l'ensemble des résonnances sociales de l'œuvre d'art, à une volonté de résorber et d'utiliser, socialement parlant, ces «conquêtes» ou ces «affirmations» individuelles, exprimées dans les œuvres. Et, seul, ce perpétuel cortège d'actes et de réactions, de luttes et d'alliances, d'extases et de haines — sans oublier les petits commérages quotidiens — forme la vie complète de l'art dans son humaine plénitude.

La conscience de cette pérennité de la critique immédiate s'élabore lentement. C'est qu'étant un phénomène primordial, elle vit cependant longtemps en une sorte de symbiose avec la création artistique à proprement parler.

Elle n'émerge que lentement de la surface ondoyante de la vie de l'art, en délimitant son terrain, élaborant, formulant ses règles, découvrant ses lois.

«Vous me parlez de la critique dans votre dernière lettre — écrit Flaubert à George Sand le 2 février 1869 — en me disant qu'elle disparaîtra prochainement. Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore.»

C'est dans cette lumière encore indécise qu'on distingue les conditions où évolue le genre de la critique immédiate. Chaque oeuvre d'art d'une certaine portée semble acquérir en effet une nouvelle existence dans la durée, existence plus ou moins multiple ou tumultueuse, tissée d'images et de reflets, des réactions souvent contradictoires qui forment une sorte de «biographie romancée» de l'œuvre d'art.

IV

RAYMOND LEBÈGUE
(Université de Rennes)

LA VIE D'UN ANCIEN GENRE DRAMATIQUE : LE MYSTÈRE

Un genre dramatique que j'appelle, pour simplifier, le Mystère, a vécu en France pendant une dizaine de siècles : né à l'époque carolingienne, il est mort récemment. Jusqu'au XVIe siècle il a eu un développement magnifique, qu'a suivi un long déclin. Au cours de cette longue existence il a gardé quelques éléments fondamentaux, et nous pouvons suivre son évolution d'une façon presque continue.

Ce genre bien déterminé a entretenu des rapports avec d'autres genres : au Moyen Age le sermon, la farce, la moralité allégorique, aux XVIe et XVIIe siècles les différentes espèces de tragédies et la tragi-comédie.

Son évolution ne s'est pas poursuivie dans toute la France selon un mouvement uniforme : des formes très archaïques ont subsisté çà et là pendant longtemps. Elle a été influencée par des faits politiques, sociaux, religieux (guerres, Humanisme, Réforme).

Il n'est pas issu du peuple, et il est resté pendant plusieurs siècles l'œuvre des seuls gens d'église. Mais les goûts des diverses classes de la société urbaine ont influencé, jusqu'au XVIe siècle, son évolution.

C'est à la fin du XVe siècle qu'il a atteint son plus grand développement ; à ce moment, d'habiles auteurs ont su tirer le meilleur parti de la technique de ce drame. Ceux qui leur succédèrent ne firent que copier servilement leurs procédés : dans la 1re moitié du XVIe siècle, malgré son apparente prospérité, ce genre est devenu stérile. Tandis que le peuple lui restait fidèle et que, pour plaire à la foule, on introduisait dans le mystère toujours plus d'éléments spectaculaires, profanes et surtout comiques, les beaux-esprits s'en détournaient, et les âmes pieuses s'irritaient de cette profanation. Dans ce conflit d'opinions, c'est l'élite qui a triomphé ; à partir de 1548 les édits des Parlements ont chassé les Mystères de Paris et des grandes villes.

A l'époque de Hardy, la tragédie irrégulière et la tragi-comédie lui empruntent des principes dramatiques, des procédés techniques, des thèmes, des personnages ; mais ces genres partiellement dérivés des Mystères furent remplacés par la tragédie classique.

Dès lors le Mystère n'a plus vécu que dans la «littérature populaire», si bien que ses dernières productions très dégénérées, étaient prises, il y a un siècle, pour de l'authentique folk-lore. Autres exemples de cette dégradation des genres : les Nativités, les pastourelles, les romans de chevalerie.

Entre le Xe et le XVe siècle le théâtre religieux a eu un développement analogue dans d'autres pays catholiques. Mais les représentations n'y duraient pas aussi longtemps que celles de certains mystères français, dont la longueur était immense. Et, au XVIIe siècle, le sort de ce théâtre varia beaucoup selon les pays : tandis qu'en France, l'ancien théâtre religieux était abandonné par les lettrés et condamné par les Parlements, et que les humanistes le remplaçaient par la tragédie à l'antique, il persistait en Espagne, et les dramaturges du Siècle d'or en continuaient la tradition. En Angleterre, les essais de tragédie à l'antique ayant peu réussi, les grands auteurs élizabéthains conservaient une grande partie de sa technique, afin de satisfaire les goûts du public très mêlé qui remplissait les théâtres de Londres.

ZOFIA CIECHANOWSKA
(Kraków)

LE DRAME VISIONNAIRE, UN GENRE LITTÉRAIRE DEMEURÉ INAPERÇU

L'auteur adopte ce nom pour un groupe de drames polonais du dernier siècle, d'un style très uniforme, mais si étrange qu'on a cherché en vain à les classer parmi les genres littéraires connus. La route qu'a suivie le drame polonais pendant tout un siècle sans perdre son caractère visionnaire, est jalonnée par les grands noms de Mickiewicz, de Słowacki, de Krasiński, de Wyspiański et de Rostworowski. La réalité quotidienne, l'actualité politique — même très réaliste — y apparaît à la lumière d'un mysticisme visionnaire. Les visions (dans le sens large du mot, non seulement oculaires, mais auditives et autres) y jouent un rôle essentiel ou servent, tout au moins, de point de départ. La tâche difficile de l'auteur : l'objectivation de l'invisible, des idées du héros d'une part, du transcendant, de l'autre, — a un intérêt spécial du point de vue de la technique du drame. Il ne s'agit pas seulement de mettre en scène tout ce que la psychiatrie nomme «troubles de la perception» ou «troubles de la conscience», ni même ce qui accompagne comme un supplément précieux et mystérieux les états d'âme mystiques. Il s'agit, selon l'expression de C. G. Jung, d'un «vrai symbole, c.-à-d. de l'expression d'une réalité inconnue». Pour l'auteur souvent, et pour son héros presque toujours, la vision est un fait du domaine religieux, le moyen de pénétrer dans l'au-delà et la possibilité d'exprimer — l'inexprimable. Si l'on accepte avec Müller-Freienfels que l'art est une surréalité, on pourrait parler ici d'une condensation du surréel. Les limites entre la réalité quotidienne et celle de l'au-delà sont effacées et indéfinissables ; et la pénétration réciproque de ces deux réalités semble toute naturelle.

Ces visions ne sont plus le résultat du jeu de la fantaisie ou d'une spéculation intellectuelle. Portées sur l'onde d'une émotion surhumaine, elles expriment une conviction irrésistible, parce qu'intuitive. Il s'agit de prêcher par des symboles plastiques «la grande synthèse entre la réalité terrestre et le transcendant» (Johannes Müller). Chez les poètes polonais cette idée est liée d'une manière étrange à l'idée d'un messianisme national.

De ce double caractère qui vivifie leurs œuvres, naît, sinon un genre, du moins un style nouveau : le style des moralités, mais des moralités romantiques.[1] Ayant adopté partiellement la forme du drame fantastique de Goethe, ils sont liés cependant par des courants souterrains au drame chrétien du moyen âge, mais refondu et développé d'une brillante manière. Ces courants, c'est en premier lieu la longue survivance du drame scolaire, et, ensuite, le théâtre des marionnettes dont le répertoire en Pologne cache les débris des anciens mystères.

Après avoir caractérisé l'évolution du style dramatique fantastique et métaphysique vers le style des moralités enrichi d'un mysticisme visionnaire, le passage de *Faust* à *Conrad*, l'auteur constate l'existence d'un groupe de drames assez nombreux pour être traité à part, qui se détache nettement de l'ensemble de la production théâtrale de l'Europe et peut être considéré comme prototype d'autres grandes réalisations littéraires analogues. Une analyse sommaire des problèmes, des idées directrices et du style dans le sens large du mot (comme expression et dynamisme) du drame chrétien du moyen âge, et des œuvres littéraires analogues du temps du baroque, du romantisme et de l'époque contemporaine, permet de trouver pour le groupe en question une place bien déterminée dans l'histoire littéraire et l'histoire des idées.

L'analyse du style, au sens propre, de ces scènes grandioses permet de discerner quelques groupes d'états d'âme visionnaires comme les hallucinations, les rêves, les images *eidétiques*, les extases, et de déterminer les rôles différents qu'elles jouent dans l'économie du drame visionnaire (p. ex. des entités abstraites et des

[1] L'auteur entend par là — comme Mme Gruszczyńska — le drame chrétien en général, une sorte de synthèse des moralités, des miracles et des mystères.

objets inanimés comme *dramatis personae*, des scènes visionnaires, en qualité de symboles ou projections des états intérieurs du héros, exprimant l'esprit d'une époque, d'un groupe social ou d'un lieu — *genius loci* — etc.).

L'auteur examine ensuite les conditions dans lesquelles renaît toujours le drame visionnaire, et finit par formuler quelques aperçus généraux sur le rôle de l'esprit national, de l'esprit du temps et de l'esprit de la foi religieuse dans le processus littéraire.

KURT WAIS
(Universität Tübingen)

DIE NATIONALEN TYPEN DES NEUEREN DRAMAS IM GENETISCHEN ZUSAMMENHANG

Innerhalb der Gattungsgeschichte des Dramas pflegt man vom klassischen Dramentypus der Spanier (Comedia), der Engländer (Play) usw. zu sprechen. Diese nationalen Gattungstypen stehen weitgehend jenseits der antiken Muster und ihrer absoluten Ewigkeitswertung ; sie sind aus den besonderen kulturellen Voraussetzungen in Italien, Spanien, England, Frankreich, Deutschland nacheinander erwachsen, und verdanken ihr Tiefstes gerade der Tatsache, daß sie Wollen und Können, Wesen und Schicksal ihres Volkes im höchsten Maße ausdrückten ; solang dies schöpferische Gestaltwerden den Charakter des historisch Einmaligen trägt, redet man von „klassischer" Blütezeit. Es stünde höchstens dem Nichteuropäer frei, die Ernten dieser verschiedenvölkischen Blütezeiten in Europas Dramengeschichte wertend gegeneinander abzuwägen und auszuspielen. Wir anderen können sie — soweit uns neben dem einzelnen genialen Einfall eben die gemeinsame innere Form, der nationale Dramentypus etwas bedeutet — nicht von ihrem historisch gegebenen Nährboden abstrahieren, und das Wagnis, sie überhaupt vergleichend von einander abzuheben, hat nur Aussicht, geht man auf ihre form- und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zurück. Im folgenden sei in ersten Umrissen einiges Wahrgenommene zur Wesensbestimmung der genannten fünf „klassischen" Dramentypen mitgeteilt, auf Grund einer Prüfung ihrer *genetischen* Verwandtschaft im besonderen.

Schon die *gemeinsame* Basis des neueren Dramas, die geistlichen Spiele des Mittelalters und das humanistische Schuldrama, weist von Anfang an starke nationale Differenzierungen auf, die mit der späteren Entwicklung der fünf nationalen Dramentypen nicht ohne Zusammenhang sind. Im 16. Jahrhundert scheiden sich zunächst *zwei* Gruppen : Hier ein Drama der komischen und tragischen Spannungen, der bunt entfalteten und kontrastreichen Sprache und der unbefangen willkürlichen Wiederspiegelung episodenreichen, weltumspannenden Lebens und vielfältigen, bis zur Dämonie unbändigen Menschentums (bei den westlichen Randvölkern Spanien und England), verbunden mit gleichzeitiger kriegerischer, geschichtsbewußter Weltmacht-Ausdehnung und mit völliger Abriegelung vor den weltanschaulichen Bruderkämpfen Zentraleuropas.

Bei den anderen hingegen herrschen politischer Unfriede und innere Kriege ; die heroische Verwirklichung der Spanier und Engländer fehlt, zugleich der tragische Funke.

1. In Frankreich und Deutschland zerreißen die Bindungen zum eigenen Mittelalter und die Kunst verliert den Weg zum Volk ; auch ist zunächst kein Raum für ein lebensfähiges Drama neben der Gewissensverinnerlichung der reformatorischen Bestrebungen.

2. *Italien* rettet sich vor dem einseitig kritischen philologischen und polemisch-skeptischen Schicksal seines Schrifttums im 16. Jahrhundert ins Ungeschichtliche, Unbeschwerte, Unbegriffliche : den starken theatralischen Drang des Volkes in das Stegreifspiel, und die seit der franziskanischen Singbewegung

aufblühende lyrische Musikalität seiner Hirtenspiele in die Oper, deren Schaffung im 16. Jahrhundert Italiens eigentlichster großer Ersatz für die ihm versagte Tragödie ward und deren chorischer Grundcharakter die spärlichen dramatischen Anläufe Italiens auch künftighin beherrschte.

Die zwei unphilosophischen Theatervölker der Jahrhundertwende, *Spanien* und *England*, weisen ebenfalls untereinander tiefgehende Verschiedenheiten auf, in Vers und Darbietung, im Begriff des tragischen Helden, im Verhältnis zur Tradition des mittelalterlichen Weltbilds einerseits, zum neuen Agnostizismus andererseits; die herannahende weltanschauliche Krise des 17. Jahrhunderts ist im englischen Drama früh vorauszuspüren. Beide Dramentypen behielten ihre zähe Bühnenkraft: der englische, vom Naturalistischen gefährdet, setzte sich wenigstens im Rührstück fort; der spanische, vom Überwirklichen gefährdet, erlebte überhaupt nie eine entscheidende Existenzbedrohung, da er, anders als der englische, auch mit den religiösen Anforderungen seines Volkes Schritt zu halten suchte.

Gegenüber dem wuchernden Wachstum der anderen ist der französische und der deutsche Dramentyp verwandt durch das Literarische, durch das angestrengtere Wollen überhaupt und durch bestimmtere stilistische Forderungen klärender Straffung, die sich dem launischen Wertmaßstab des öffentlichen Erfolgs beim großen Haufen nicht länger unterordnen. Eine sittlich ideelle, teils lehrhaft-erzieherische, teils philosophische neue Absicht schafft auch, oft auf Kosten der frischen Bühnen-Unbefangenheit, neue, sich selbst gewissenhaft zügelnde Dramengestalten.

1. Des *französischen* Dramentypus Vorsprung von hundertfünfzig Jahren vor dem deutschen spiegelt den verschiedenartigen Kulturverlauf wieder. Eine wesentliche Vorbedingung des Tragischen, das Heroische, hatte sich an den Kämpfen um Frankreichs innerpolitische Einigung und an seiner imperialen Machtausdehnung entzündet; durch härtende Amalgamierung römischer Pflicht- und spanischer Ehrbegriffe stampfte der Normanne Corneille das französische Heldendrama geradezu aus dem Boden und rettete damit das französische Drama vor der Verflachung im lyrisch-untragischen Arkadien-Idyll der italienischen Hirtenspiele. Die erzwungene Verpönung calvinistischer und später jansenistischer Impulse scheint zwar die neue Geltung des Dichterischen beschleunigt zu haben, dem Drama zugleich aber die vertiefende Einbeziehung der französischen Innerlichkeit eines Pascal verbaut zu haben; weit weniger eng eingezirkelt ist das gleichzeitige Lustspiel Molières.

2. *Deutschland* dagegen, im 17. Jahrhundert immer noch Kriegsschauplatz, fand noch lange nicht über die Extreme des Begrifflichsten und des Unbegrifflichsten hinaus; erst als beide, die deutsche Philosophie und die deutsche Musik zur Reife gekommen waren und zugleich das nationale Bewußtsein erwachte, suchten Goethe, Schiller, Kleist, die Romantiker, Grillparzer, Hebbel eine klassisch-deutsche Form des Dramas zu schaffen, zumeist in verschiedener Richtung und oft mit Fehl-Experimenten. Während das Drama der deutschen klassischen Epoche als formaler Typus weniger eindeutig und geschlossen ist als das der anderen Völker, wird es innerlich zusammengehalten durch ein volkstümlicheres Abstreifen des Höfischen, des Steif-Wohlanständigen in Sprache und Anordnung, durch die Vermenschlichung des Sittlichen und die Hinwendung zum Episch-Historischen. Obwohl Shakespeare, die Griechen und sogar die Spanier an dieser Auflockerung einen starken Anteil hatten, bleibt die Lehrzeit bei den französischen Vorbildern bei den wesentlichen Leistungen unverwischt. Die Gefahr szenischer Leblosigkeit blieb beiden dauernd nahe: dem französischen Typ durch die selbstgewollte Verdünnung und Einschränkung des Gehalts; dem deutschen durch die Gedankenüberfrachtung, gegen die man sich gelegentlich durch Umschlag ins Nicht-mehr-Begriffliche zu versichern suchte, erfolgreich besonders, obwohl vereinzelt, durch Wagners Weiterschreiten von der italienischen Oper zum deutschen Musikdrama.

V

GUSTAVE COHEN
(Université de Paris)

L'ORIGINE MÉDIÉVALE DES GENRES LITTÉRAIRES MODERNES

Bien que notre Congrès d'Histoire littéraire ait exclu de ses investigations le Moyen Age (je n'ai jamais compris pourquoi), l'expérience d'Amsterdam montre qu'il est difficile de l'ignorer, en tant que, pour toutes les littératures occidentales, l'époque des genèses.

Il paraît à première vue que le caractère oral d'une grande partie de la littérature narrative médiévale constitue une différence essentielle, mais il n'en est rien, parce que ce n'est que dans la mesure où elle a été écrite, qu'elle nous a été transmise et que nous en pouvons étudier les aspects.

La remarque vaut surtout pour les Chansons de Geste, dont il semble que l'époque moderne n'ait rien conservé. Cependant, sans parler même des inspirations que des poètes comme Vigny ou Hugo y ont puisées, il n'est pas douteux qu'elles n'aient connu en Italie, au XVI[e] siècle, avec l'Arioste et le Tasse, un renouveau, qui en atteste la persistante vitalité.

En ce qui touche le Roman, création française, comme en témoigne le nom même, *opus francigenum*, au même titre que l'architecture dite gothique, le roman d'amour et d'aventure en particulier, l'origine médiévale (sans négliger, pour le roman idyllique au moins, les Gréco-byzantins) apparaît incontestable, et il ne manque pas une maille à la chaîne qui unit Chrétien de Troyes, le grand fondateur, à ses émules de l'Europe contemporaine.

Pour la nouvelle et le conte qui fleurissent au XV[e] et au XVI[e] siècle, en France et en Italie notamment, il n'est point douteux qu'ils ne continuent directement le fabliau en vers du XII[e], du XIII[e] et du XIV[e] siècle, comme la fable de La Fontaine et de Florian prolonge celle des *Isopets*.

Dans le domaine du théâtre la continuité paraît de prime abord plus difficile a établir dans le sérieux que dans le profane. Cependant Raymond Lebègue a su mettre en valeur le rôle de *la Tragédie religieuse au XVI[e] siècle*, due surtout aux écrivains humanistes protestants, qui, partant de l'art des mystères, lui ont conféré une sobriété, qui l'achemine vers la forme, si nouvelle en apparence, ou si renouvelée de l'antique, qu'il prend pour aboutir à la tragédie classique. L'évolution qui conduit de la farce médiévale à la comédie est parallèle et j'ai pu montrer la persistance de certains effets comiques, comme la feinte du changement de voix pour servir de menace et de moyen d'extorsion, depuis la lointaine comédie latine *Babio* et de la farce du *Garçon et de l'Aveugle* (vers 1277) jusqu'aux *Fourberies de Scapin*. Il en va de même de la scénologie qui, par le fait que l'Hôtel de Bourgogne appartient aux Confrères de la Passion, transmet à l'époque moderne les principes de la mise en scène simultanée, encore pratiquée et postulée par le *Cid* et par *Cinna*.

Des *Grandes Chroniques de France* à notre historiographie contemporaine, il n'y a point d'interruption, mais c'est surtout dans la poésie lyrique que la continuité est évidente. Toutes les formes strophiques, tous les mètres, l'usage de la rime, l'exaltation de la Dame, ont été transmis du Moyen Age à la poésie moderne qui a innové dans ce domaine aussi peu que possible.

Il n'est donc guère de genre qui ne soit tributaire de la plus grande époque créatrice que nous ayons connue et une fois de plus il apparaît que si *natura non facit saltus*, cela est plus vrai encore de la littérature.

TADEUSZ GRABOWSKI
(Université de Poznań)

LA QUESTION DES GENRES LITTÉRAIRES DANS L'ÉTUDE POLONAISE CONTEMPORAINE DE LA LITTÉRATURE

Les savants polonais se sont occupés des genres littéraires dans un esprit voisin de la poétique psychologique allemande, et en subissant aussi l'influence du formalisme russe. Mais ils s'attachent aux relations de la littérature avec la vie, respectent la personnalité créatrice, et prennent un point de vue qu'ils appellent *moralisme*, c'est à dire une appréciation des valeurs supérieures.

Ils se sont intéressés spécialement à la *nouvelle*, genre dans lequel ont brillé Sienkiewicz, Prus et Tetmajer. Ils en étudient le réalisme spécifique, l'unité de l'événement, le caractère concret de la narration, etc.... et la distinguent de genres inférieurs, tels que la narration et l'anecdote. Ils la considèrent comme un complexe des éléments formels, complexe plus important que la problématique ou la motivation.

On a examiné aussi l'*improvisation*, que Mickiewicz a perfectionnée, la *conversation*, et la *lettre* (1931—1937) : contenu, éléments formels, finalité, rapports avec la vie spirituelle des individus, etc...

Le style, qui est un des éléments distinctifs du genre, dépend du créateur et de la matière dont il se sert. Ce n'est pas tant le créateur que la qualité substantielle qui dirige le style. La symbiose du style du genre littéraire avec le style individuel se réalise sur le terrain de l'extériorité dans le sens d'une harmonie esthétique.

Les théoriciens ont le devoir d'établir l'essence des genres grands et petits et de mettre en lumière l'essence des genres grands et petits, sans toutefois négliger la morphologie. La science polonaise a largement contribué à l'étude de la substance des genres, et particulièrement des petits genres.

HELICON

Prière d'adresser tous manuscrits (copies dactylographiées**) et exemplaires de presse au *Secrétariat de la Rédaction* (M. E. Gerlőtei), *Debrecen* (Hongrie), 10. (Tél. 25-00, chèque postal 23,500, HELICON, Debrecen.)

MM. les collaborateurs ont droit à 40 extraits de leurs articles respectifs. HELICON ne publie que de l'inédit et se réserve le droit de la reproduction et de la réimpression.

HELICON paraîtra en 3 fascicules (280—360 pages) par an, dans les cinq langues du Congrès.

Prix de l'abonnement : Frs. 180·— ; RM 15·— ; Hfl 9·— ; L 1 /1/— ; $ 4·75
Prix du numéro : Frs. 60— ; RM 5·— ; Hfl 3·— ; L—/7/— ; $ 1·60

S'adresser aux EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON, Amsterdam (Leidschegracht 78. Téléphone 37,617, chèque postal : Amsterdam 338,306, Paris 2,400.02, Stockholm 4,179, Zürich VIII: 27,752 ; banque : Rotterdamsche Bankvereeniging, Amsterdam ou Den Norske Creditbank, Oslo ou Midland Bank Ltd., London E. C. 4.) ou Leipzig (Salomonstraße 16. — chèque postal : Leipzig 2,517. Carl Fr. Fleischer).

Dans les prochains numéros articles de

W. G. ATKINS, H. BEDARIDA, L. BERIGER, E. R. CURTIUS, E. ERMATINGER, S. ETIENNE, A. FARINELLI, J. VON FARKAS, F. DE FIGUEIREDO, W. FOLKIERSKI, P. HAZARD, H. HENEL, G. HESS, A. JOLLES, W. KIRKCONNELL, J. KOSZÓ, K. S. LAURILA, S. B. LILJEGREN, G. MAVER, J. NADLER, E. D'ORS, R. PETSCH, N. I. POPA, E. ROTHACKER, L. L. SCHÜCKING, L. SORRENTO, J. VAN DAM, A. VISCARDI, A. WARREN, B. ZOLNAI.

* Liste close provisoirement le 15 avril 1939.
** On n'accepte pas de textes uniques.

TABLE DES MATIÈRES

ACTES

DU IIIe CONGRÈS INTERNATIONAL

D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Lyon, mai—juin 1939

LES GENRES LITTÉRAIRES

LA PREMIERE SÉANCE

du Congrès s'ouvre sous la présidence de M. Edouard HERRIOT, Président de la Chambre des Députés, Maire de Lyon.

M. LIRONDELLE, Recteur de l'Université qui a offert au Congrès l'hospitalité des salles de la Faculté des Lettres, souhaite la bienvenue aux congressistes au nom de l'Université de Lyon, ville de culture ancienne, riche et variée, où la littérature n'a jamais cessé de tenir un rang élevé.

M. Edouard HERRIOT, au nom de la ville de Lyon salue les congressistes en insistant sur la signification de leur venue à une heure si difficile de l'histoire européenne. Et il continue ainsi : «Je vous suis d'autant plus reconnaissant d'être venus et de consacrer votre temps aux genres littéraires, que vos occupations allègeront peut-être ma conscience d'un fardeau qui y pèse depuis bien longtemps. Cette élégante brochure qui contient les résumés de vos communications m'a rappelé des souvenirs et m'a inspiré des remords. A l'École Normale je fus l'élève de Ferdinand Brunetière, auteur d'un livre célèbre sur l'Évolution des Genres. Ce premier volume qu'il a publié devait avoir une suite. Brunetière fut très mortifié d'une conférence qu'en 1895 un jeune normalien avait faite sur les genres littéraires et sur sa méthode. Il s'est piqué et il a renoncé à son projet de passer en revue tous les genres... Le jeune normalien, c'était votre serviteur... En ce moment, je sens toute ma responsabilité et vous me voyez couvert de honte rétrospective. En vous voyant approfondir le même sujet, je me réjouis de ce que l'atmosphère de la ville de Lyon dont je suis maire, contribuera à me réconcilier avec les mânes de mon regretté maître.»

M. VAN TIEGHEM, Vice-Président de la Commission Internationale d'Histoire littéraire, organisatrice du Congrès, prend la parole en ces termes :

Mesdames, Messieurs,

Le Président de la Commission Internationale d'Histoire littéraire moderne, le Professeur F. Baldensperger, de Harvard University, étant retenu en Amérique par ses fonctions, c'est au Vice-Président français de la Commission, organisatrice de ce 3e Congrès International d'Histoire littéraire comme des précédents, que revient l'honneur et le plaisir de vous souhaiter très cordialement la bienvenue. Vous avez tenu à maintenir la tradition inaugurée à Budapest en 1931, continuée à Amsterdam en 1935 ; et cette fois encore vous n'avez pas été découragés par l'austérité de notre programme. Vous venez ici, de treize pays différents, animés d'un même esprit purement objectif et scientifique, et qui dans l'histoire de la littérature n'a en vue que la recherche de la vérité. Nos congrès ne sont pas des congrès à nombreux effectif ; nous nous retrouvons entre nous, travailleurs de l'histoire littéraire, collègues dont beaucoup sont des amis. Nous serions néanmoins plus nombreux cette année, si plusieurs de nos collègues qui se proposaient non seulement de prendre part à nos discussions, mais même de nous donner des exposés, n'en avaient été empêchés par diverses raisons, état de santé, trop lourdes tâches professionnelles, ou autres. Je citerai notamment les Professeurs Beriger (Zürich), Eckhardt

(Budapest), Fransen (Amsterdam), Kruuse (Aarhuus), Liljegren (Greifswald), Russo (Florence), Schücking (Leipzig), Sorrento (Milan), Viëtor (Harvard), Mlle Ciechanowska (Cracovie). J'en pourrais ajouter plusieurs autres qui se promettaient tout au moins d'assister au Congrès, pour lequel même ils s'étaient inscrits, et qui au dernier moment n'ont pu s'y rendre. Nul doute que de loin ils ne suivent avec intérêt nos travaux; nous leur envoyons à tous notre bien cordiale sympathie.

Geehrte Kollegen deutscher Sprache! — Im Namen der Commission habe ich die sehr angenehme Aufgabe, Ihnen für die warme Teilnahme zu danken, die Sie unserm Kongreß zeigen, indem Sie dieses Jahr zahlreicher kommen, als in unseren vorigen Versammlungen. Gehört doch unser allgemeines Thema, die literarischen Gattungen, derjenigen Art Literaturwissenschaft, die seit einigen Dezennien der deutschen Forschung eine so reiche Fundgrube eröffnet hat. Solche Fragen sind schwierig, weil sie das innere Wesen des literarischen Kunstwerks betreffen; wir brauchen, um einige Fortschritte in der Analyse zu hoffen, um das Zusammenwirken verschiedener Momente in dem immer geheimnisvoll bleibenden literarischen Schaffen zu zergliedern und zu verstehen, die Mitwirkung aller Fachgenossen verschiedener Nationen, jeder mit seinem eigenen Aussichtspunkt, mit seiner eigenen Methode. Deswegen sind wir Ihnen sehr verpflichtet, und sehr froh, Sie heute begrüßen zu können.

Anche a voi, cari colleghi d'Italia, mi piace rivolgermi; anche voi salutiamo e ringraziamo per la vostra presenza così gradita agli organizzatori di questo Congresso. Si deve aspettare molto dalla patria di Giambattista Vico e di Benedetto Croce in cotali ricerche intorno alla natura ed alle leggi dell'opera d'arte di forma letteraria. E già sappiamo quanto questi studi psicologico-estetici hanno occupato gli studiosi di storia letteraria al di là delle Alpi.

To our British colleagues I say a heartily welcome. The problem of literary kinds, of their rôle in the historical development of literature, of their psychological meaning, must not be disregarded in that acute criticism in which so many English essayists and historians of letters have been — and are nowadays — such masters.

Et maintenant je voudrais saluer en leurs langues respectives nos collègues néerlandais, polonais, hongrois, etc... Mais quand il s'agit de ces idiomes, mes moyens linguistiques se dérobent à mes bonnes intentions. Je me bornerai donc à dire aux uns: Ik heet U velkom!, — aux autres: Melegen üdvözlöm a jelenlevőket!, — aux autres: Witam serdecznie kolegów Polaków!

Sur la proposition de M. Van Tieghem, le Congrès procède à l'élection du Bureau. Sont élus à l'unanimité :

M. Władisław FOLKIERSKI (Kraków), *Président*,

MM. Gustave CHARLIER (Bruxelles) *et* Herbert CYSARZ (München), *Vice-Présidents*,

M. Jean HANKISS (Debrecen), *Secrétaire général*,

M. Marcel RAYMOND (Genève), *Secrétaire adjoint*.

M. FOLKIERSKI[1] prend la présidence. Il remercie vivement M. Herriot de la part qu'il a bien voulu prendre à l'inauguration du Congrès ainsi que de son intéressante allocution. Puis, il exprime toute sa gratitude de la confiance que ses collègues viennent de lui montrer. «L'Europe est noire à l'heure présente. Nous sommes arrivés ici des quatre coins de l'horizon européen, non pour oublier de graves soucis — nous ne saurions y réussir — mais bien plutôt pour trouver quelques heures de répit intellectuel qui puissent nous permettre de retremper nos forces avant de revenir à nos devoirs si graves et si pleins de lourdes responsabilités.»

Ceci dit, M. Folkierski passe au sujet du Congrès et esquisse les lignes essentielles du débat possible. Les genres littéraires sont-ils préexistants aux œuvres ou, au contraire, ne sont-ils que des abstractions tirées de quelques chefs-d'œuvre le plus souvent imités? S'ils ne sont pas préexistants, ont-ils, toutefois, et tout de même, une influence directe sur les œuvres, sur les auteurs, sur la critique? Constituent-ils un code susceptible de gêner les coudées franches de l'écrivain? Et puisque leur existence, tout au moins dans l'imagination des auteurs de poétique et d'un grand nombre de critiques, semble avérée, ce sera notre tâche de chercher et de confronter les facteurs psychologiques, historiques ou autres qui en expliquent l'origine ou, du moins, l'utilité. Puis le Président donne la parole à M. Hankiss dont l'exposé a la mission de mettre en lumière les motifs psychologiques de la distinction des genres.

M. JEAN HANKISS
(Université de Debrecen)

LES GENRES LITTÉRAIRES ET LEUR BASE PSYCHOLOGIQUE

Rien de plus réconfortant que de se pouvoir dire, au seuil d'une entreprise aussi épineuse que la nôtre, qu'au fond, on ne risque pas grand'chose : la distinction des genres est assurée même si on ne réussit pas à trouver le principe de cette distinction. C'est que des chefs-d'œuvre et d'autres ouvrages caractéristiques qu'on considère comme les modèles de tel ou tel genre se trouvent plantés, tel le poteau de la chèvre de M. Seguin, empêchant, à l'aide de la corde passablement longue qui y est attachée, que la chèvre, si elle est raisonnable, ne quitte le petit jardin des réalités pour les montagnes lointaines des théories et des rêves. Il est vrai que quand il s'agit de genres littéraires, ce n'est pas un poteau unique qui nous fixe, mais bien une série ou un système de poteaux plus ou moins pareils, et dans la plupart des cas, si la théorie s'éloigne trop de la pratique, c'est que les poteaux n'étaient pas assez nombreux ou assez judicieusement choisis. Toujours est-il qu'on ne serait pas homme, c'est-à-dire curieux, idéaliste et systémophile, si on se contentait de mannequins d'osier traditionnels et si on renonçait à demander :

[1] Voir la note à la fin des débats.

pourquoi ils sont comme ils sont et ce qui les empêche d'être plus nombreux et de formes plus variées.[1]

La majorité écrasante des auteurs de poétiques sont unanimes à reconnaître la difficulté de donner à cette question une réponse simple et unique. Et la plupart d'entre eux s'empressent de nous aider à *éliminer* des réponses possibles. Ce travail négatif a fait d'indéniables progrès, alors que le travail positif en est à ses débuts. On a montré, par exemple, que le groupement actuel des genres reconnus ne saurait être fondé sur la *manière de présenter* ce qu'on a à exprimer. Le fait qu'une pièce de théâtre n'est pas racontée mais représentée par des acteurs est certes un des signes distinctifs les plus en vue de la littérature dramatique ; mais le principe de répartition et de groupement dont il nous conseillerait l'application se montre inefficace dès le premier pas que nous ferions ensuite muni de cet instrument-là. Ajoutons que Stendhal est d'avis que la plus belle ode qui ait été faite au XIX[e] siècle est une tirade comprise dans *Le Comte de Carmagnola*, tragédie de Manzoni ;[2] qu'il y a dialogue et que le récit manque dans beaucoup d'autres genres littéraires, p. ex. dans tel roman d'Henri Bataille et qu'il existe pas mal de poèmes dramatiques ou drames *livresques* — et cette dernière épithète dit tout. Cependant puisque le principe de la présentation, de la *Darbietung* est le plus apparent de tous, on a échafaudé plus d'une poétique sur ce principe, non sans souffrir en secret des incommodités de ce lit de Procuste ou de ce soulier de verre.

Je me contenterai ici de faire allusion à ce genre de poésie personnelle qui affuble le *moi* du poète d'un costume, qui en fait un *rôle* en apparence objectif *(Rollenlyrik)* et qui, quant à la présentation, n'est autre chose qu'un *monologue* dans les poèmes d'un Petőfi, d'un Burns, d'un Béranger ; et, cependant, on sait que c'est un abîme qui les sépare. Le *sermon joyeux* du moyen âge, par contre, tout en n'admettant jamais un second personnage, est une pièce de théâtre, incompréhensible sans la présence d'une espèce de public.

Plus encore que la manière de présentation, le *sujet* ou, si vous voulez, l'*objet* de l'ouvrage littéraire se montre impropre à déterminer le genre littéraire. M. Petsch et bien d'autres l'ont prouvé avec une maîtrise que nous ne saurions égaler. L'ancien groupement des poèmes en poèmes d'amour, de guerre, politiques, etc., et qui n'a jamais révélé grand'chose, est tombé en désuétude, du moins comme principe de groupement des genres. Il y a des poésies lyriques qui ont pour sujet la

[1] Avant d'entrer en matière, qu'il nous soit permis, 1° de prier nos auditeurs, respectivement nos lecteurs, de considérer le résumé de cette communication (paru dans *Hélicon*, II[e] vol. 1[er] fasc.) comme lu et connu ; 2° d'entendre par «groupement», terme, hélas, équivoque, — la distinction d'un genre d'avec les autres, la répartition des groupes, et non l'action de former des groupes, — une analyse et non une synthèse. — Pourquoi parler de répartition? Mais uniquement pour séparer la lumière de l'obscurité, pour faire sortir du chaos ce qui autrement y resterait compris, confondu, — inexprimable, inaccessible. Loin de nous l'ambition aussi magnifique qu'inutile de former des classes, des familles de genres. Au lieu d'accoupler le genre *A* au genre *B*, nous préférerions montrer en quoi *A* peut différer de *B*, de *C* et de *X*, afin de prouver qu'il existe, qu'il a une individualité propre.

[2] *Vie de Rossini*, chap. XXXVIII.

guerre ou le soldat ; que le poète épique chante *arma virumque*, n'est ignoré de personne, et l'auteur tragique passe pour le spécialiste attitré de la lutte, très souvent sanglante. Quant à l'amour, quel genre, si lugubre soit-il, a le courage d'y renoncer? Et la nature?...

D'autres bases de division en groupes se sont révélées insuffisantes, telles la longueur ou la brièveté des ouvrages rangés sous telle ou telle rubrique[1], le tempérament statique ou dynamique, pycnique ou asthénique auquel ils correspondent,[2] etc.[3] Et le signe évident de l'échec de tous ces groupements, c'est la confusion non seulement de genres autonomes dans la pratique, mais des trois grands *groupes* de genres épique, lyrique et dramatique dont la distinction peut être ramenée à Aristote lui-même. M. R. Hartl, notamment, nous énumère les nombreuses variantes d'un classement en deux grands groupes seulement au lieu de trois, avec fusion ou rapprochement soit de la poésie lyrique et dramatique, soit du théâtre et de la poésie épique. Tous ceux qui ont tenté ces rapprochements ont réussi à les étayer de raisons plus ou moins solides et convaincantes, et n'ont point compris que la fusion de deux grands groupes de genres sur trois c'était le danger suprême pour la distinction des genres, l'avant-dernier pas qu'on pût encore risquer avant de tomber dans l'abîme.

Aussi n'est-ce pas ces trois groupes de genres auquel nous nous attaquerons ; ils peuvent être considérés comme les résultats philosophiques d'une tentative de grouper ce qui est d'ores et déjà séparé, réparti ; tandis que les genres proprement dits, tels que l'épopée ou la romance sont des moules réels, développés dans l'histoire, dont l'existence ne saurait être mise en doute et qui demandent à être séparés, c'est-à-dire distingués, caractérisés avant de pouvoir constituer des groupes rationnels.

La poétique moderne, qui en est à sa phase descriptive et analytique plutôt que synthétique et systématique, et qui opère, de nos jours, des mises au point plutôt que des codifications, semble pencher la balance vers une poétique *émotionnelle*, selon laquelle chaque genre serait caractérisé avant tout[4] par une nuance d'émotion ou une attitude psychique. Avant d'entrer dans la critique de ce principe, précisons ce que nous entendons par *émotion*. Ce n'est pas nécessairement un état d'âme et de nerfs signalé par une agitation et un mouvement violent des organes réceptifs, et nous ne croyons pas que *l'intensité* de cet état d'âme

[1] On y revient encore de temps en temps, notamment pour séparer la nouvelle du roman ; cependant la grande majorité des spécialistes cherchent ailleurs le principe de cette distinction.

[2] Selon Henning, le pycnicien est prédisposé à être objectif, réaliste, poète épique ou romancier ; l'asthénique, à chérir la ballade, la tragédie, le drame, l'essai philosophique...

[3] Cf. encore les tentatives très intéressantes de M. L. Beriger de lier les genres (groupes de genres) à des manières de concevoir le monde et la destinée humaine. La nouvelle ne fleurissait-elle pas à des époques où on avait foi dans l'importance du sort de l'individu (Renaissance, XIXe siècle) ? (*Die literarische Wertung*, p. 95.) On se rappelle le mot fameux de Shelley : «in periods of the decay of social life, the drama sympathizes with that decay...»

[4] Et non exclusivement. Ce n'est qu'un aspect de l'existence des genres. Voir la conclusion de cet exposé.

entre pour beaucoup dans la caractéristique des genres, sauf peut-être pour la tragédie et la ballade. Si nous évitons la définition du mot qui, à en croire M. Paul Valéry, est une planche qui nous aide à passer, mais sur laquelle il serait dangereux de s'arrêter, — l'émotion en question est comme une charge électrique dont nous pouvons sentir l'effet s'il est assez fort, mais qui est encore là quand, trop faible pour être sentie, on n'en constate la présence que sur les modifications qu'elle cause dans le courant normal de notre âme. Tout en étant un enrichissement dynamique, l'émotion n'agit pas sur la détermination des genres comme un principe d'intensité : c'est sa nuance, non sa vigueur qui est en jeu. Il ne s'agit donc pas pour nous d'une poétique émotionaliste banale, inacceptable celle-là des esthéticiens anti-psychologues[1] ; mais d'un système de suggestions sur les relations nécessaires de chacun des genres littéraires avec une attitude émotionnelle simple ou complexe. Parmi ces émotions il y aura, par conséquent, de vraies émotions ou sentiments indubitables comme la terreur ou la tristesse, mais il y aura aussi des émotions déclenchées par des moteurs intellectuels, philosophiques mêmes, comme le désir de la connaissance de la vie et de l'élargissement de l'existence dans un certain sens, propres au roman pur.

On est généralement d'accord que le principe émotionnel doit être appliqué au groupe de genres qu'on résume sous le nom de *poésie lyrique*. Cet accord s'explique, d'abord, par la tradition poétique, puisque les premiers échafaudeurs de systèmes préconisaient déjà un groupement basé sur la qualité des sentiments que tel genre lyrique avait à inspirer ou dont il s'inspirait. En mettant de côté ici, pour le moment, l'évolution historique des définitions, tâchons d'établir une correspondance entre genres et attitudes sentimentales, qui puisse réunir la plupart des suffrages des théoriciens anciens et modernes. Les *élégies* qu'on a écrites depuis plus de deux mille ans ne sauraient être réduites qu'à un seul nominateur commun à toutes : c'est qu'elles expriment la tristesse ou tout au moins la langueur, la mélancolie, le désir nostalgique. Ni les sujets qui sont trop variés, ni la forme[2] ne peuvent servir à ranger les pièces de vers appelées élégies. Et l'on sait à quel point la notion de l'élégie est liée, surtout depuis Lamartine, à une *attitude*, c'est à dire à un état d'âme et d'esprit relativement durable, continu, souligné encore par une attitude extérieure, un cadre, un *rôle*... L'*ode*, par contre, fut toujours le genre littéraire réservé à un sentiment plein d'élan, d'enthousiasme positif ou négatif, c'est-à-dire gonflé d'espoir ou d'indignation «sacrée», relevé par un langage pathétique et par une fièvre de l'inspiration appelée «furor vaticus»... L'un d'un mouvement lent et d'une ondulation douce, l'autre d'un mouvement majestueux et véhément à la fois.

[1] Cf., par contre, l'attitude des négateurs d'une esthétique autonome, notamment Richards : *Principles of Literary Criticism* (London, Kegan Paul, 1929, 2e éd.), chap. II et suiv., et surtout p. 23.

[2] Nous n'ignorons pas que dans certaines poétiques traditionalistes, l'élégie est liée à une forme non-strophique. Cependant, depuis 1860 au moins, la plupart des auteurs de poétiques ont abandonné cette distinction (pratiquée surtout par opposition à l'*ode*, strophique par définition), puisque les poètes romantiques et leurs successeurs ont brillamment renouvelé ces deux genres sans tenir beaucoup de compte de leur présentation en vers.

Il est plus difficile de trouver une correspondance sentimentale unique à la *chanson*. Cependant, la chanson «classique»,[1] rafraîchie par le *lied* et confondue avec lui, c'est l'expression d'une émotion très simple, d'une *unité* d'émotion, soit qu'elle nous paraisse simple par naïveté, c'est-à-dire pauvreté relative et sympathique ; soit qu'elle condense en un mouvement unique, plein de profonde signification, une suite ou une liaison d'émotions plus riches.

Le second groupe traditionnel qu'il est aisé de mettre en relations avec des émotions très homogènes et très intenses même, c'est celui des genres dramatiques. Aristote nous avertit déjà que l'auteur tragique existe surtout pour exciter la pitié et la terreur. Après Corneille, il faudrait ajouter : ...et l'admiration. Nous nous inscrivons en faux, dès maintenant, contre l'admission littérale de ces commandements suprêmes. La tragédie ne borne certainement pas là son activité et elle est beaucoup plus qu'une blanchisserie monstre à nettoyer et à repasser, par les machines de la *katharsis*, des âmes qui en ont besoin. Cependant en vain parcourrions-nous des centaines de théories sur la tragédie, anciennes et récentes, pour y chercher autre chose que la fonction psychologique et thérapeutique de ce grand genre. Et s'il convient d'élargir un peu la poétique aristotélique à cet égard, voici ce que les théoriciens qui sont venus après lui, y ont ajouté :

la participation de l'auteur et du spectateur au sort «tragique» d'un protagoniste conscient de sa destinée et acceptant la lutte contre la destinée, excite dans leur âme non seulement de la *compassion*, mais de la *passion* dont l'intensité les élève et les purifie en quelque sorte ou, tout au moins, leur permet de vivre, pour quelques heures, d'une vie plus «dangereuse», plus intense, plus importante que la leur. Inutile de rappeller l'analogie des épreuves de football ou de la course de taureaux pour faire mesurer la véhémence et l'efficacité sentimentale d'une telle participation provisoire ;

la lutte contre les obstacles et les écluses (eaux mortes)[2], et le fait que les conditions de cette lutte deviennent plus graves par la concentration de l'action sur un laps de temps très court, font naître dans l'âme du spectateur des préoccupations, des angoisses, une terreur, mais aussi de la fermeté et du courage que nul autre genre littéraire ne saurait lui faire éprouver. L'action condensée et le caractère lancé tout entier dans la lutte révélatrice font de la tragédie et du drame qui en est le remplaçant, un bain bienfaisant de haute humanité. Et inutile de dire que nous entendons par là autre chose qu'un effet moral dans le sens plus étroit de ce mot : tout le *plaisir* esthétique de la tragédie est déterminé par ce bain d'humanité. La composition classique de la tragédie qu'on a découverte de si bonne heure et qu'on n'a guère voulu modifier depuis, travaille pour la régularité et pour la transparence de ce match livré entre l'homme et son sort, tout aussi bien que la forme le plus

[1] C'est à dire correspondant le plus exactement possible à la définition adoptée et propagée par la poétique scolaire.

[2] Tel spécialiste tient à faire cette distinction et en déduit deux types d'action tragique.

souvent *liée* de la pièce contribue à souligner encore la signification universelle, idéale de l'action particulière.

Ce qu'il y avait de moins net, jusqu'à ces derniers temps, c'était le rôle de la poésie *épique* dans tout ce groupement d'après les motifs émotionnels. Tout récemment, un ouvrage magistral de M. Robert Petsch a élevé le code, si plein d'inconséquences et de sottises, de la poésie épique, à la hauteur où la perspective nécessaire lui permet enfin d'être comprise selon sa valeur humaine.

Dans l'épopée comme dans la tragédie, grands genres rivaux et si rarement réalisés dans toute leur plénitude, il y a une action et des héros. Cependant, la différence n'en reste pas moins évidente, et elle se révèle encore sur le plan émotionnel ou, plus proprement, psychologique. Née du besoin de raconter, respectivement d'écouter un récit, la poésie épique fait savourer la connaissance du monde par l'homme et la signification profonde, idéale encore, d'un événement raconté pour tous les événements qui peuvent nous arriver. C'est un plaisir moins bouleversant, moins concentré peut-être que celui causé par le drame ; mais c'est un plaisir profond et dont l'effet n'est pas moins durable que celui des luttes suprêmes du héros tragique. Une des préoccupations les plus passionnantes de l'âme humaine ne consiste-t-elle pas à saisir le sens du *temps*, symbolisé ou rendu possible par la suite des événements, et tout récit épique qu'est-il autre chose, en dernière analyse, qu'une tentative de déchiffrer ce symbole, d'aller à la recherche de ce temps toujours perdu et toujours reconquis? L'influence salutaire de Dilthey et de M. Bergson sur toute théorie nouvelle du récit est capitale ; mais c'est à M. Petsch que revient le mérite d'avoir révélé sans obscurité et sans lacunes les ressorts psychiques du récit d'événements : l'émotion du temps, en général ; l'émotion du lieu ou, tout au moins, du *milieu*, le romancier étant le spécialiste attitré des relations du milieu et de son centre humain ; le plaisir causé par le temps retrouvé et élargi ; l'application de la suite d'événements contenue et ordonnée dans le récit à tous les événements et à l'existence humaine entière ; enfin, le plaisir profond de la contemplation qui est, à en croire M. Petsch, l'attitude par excellence du poète épique.[1] Mais brisons là : il faut lire son livre pour se convaincre de l'importance et de la richesse sentimentale, émotionnelle d'un groupe de genres qui passait pour *objectif* et par cela même aride. Il a fait pour la psychologie de la poésie épique autant que Joseph Bédier avait fait pour l'histoire de la poésie épique.

M. Petsch suit une tradition linguistique qui entend par «épique» tout ce qui a rapport au récit. Pour lui épopée et ballade, roman et nouvelle s'expliquent par la même région de sources. Tout en acceptant pour ce qui concerne l'interprétation psychologique du *récit*, resp. de l'*événement*, cette unité d'origine, nous sommes obligés de rester fidèles à notre méthode et de ne pas perdre de vue les genres réels qui ajoutent à cette atmosphère émotionnelle leur apport, c'est à dire leur «source» particulière.

[1] Quant à ce dernier, la poésie épique doit le partager, tout au moins avec l'élégie lamartinienne ou parnassienne. En général, l'émotion épique n'est pas plus autonome, plus isolée, plus absolue que toute autre émotion.

L'*épopée* vraie, qu'elle soit issue de cantilènes ou de sagas primitives ou non, a deux caractéristiques qui sautent aux yeux : sa longueur qui demande une construction dûment mûrie ; et ce ton majestueux et religieux qui est le ton épique proprement dit, et qui découle de cette exigence très ancienne selon laquelle le héros épique doit être le champion de sa nation ou d'une grande cause de portée universelle. Laissons de côté la première caractéristique, d'autant plus que dans l'épopée moderne, elle est en harmonie intime avec la seconde, beaucoup plus importante. Or quand on lit une épopée *vraie*, c'est à dire qui est lisible et qui ne manque pas son effet, et qu'on la compare à une épopée livresque qui n'a d'épique que le nom, la seule différence entre elles, c'est que la première nous donne une émotion en nous communiquant quelque chose de l'émotion qui l'avait produite. Et il se trouve alors, si nous répétons assez souvent cette expérience qui n'est pas aisée, qu'il ne suffit pas que l'épopée soit consacrée à la propagation d'une grande cause (à ce prix-là la *Henriade* de Voltaire ne serait pas lettre morte), mais qu'elle soit l'expression (que ce mot est faible!) de l'émotion que nous cause la pensée de nos aïeux, de nos arrière-grands-pères dont le sang coule dans nos veines et dont les exploits et les sacrifices ne peuvent nous être indifférents. C'est pourquoi les épopées dont l'auteur est à même de chanter ses propres ancêtres personnels comme Nicolas Zrinyi, se trouvent dans une situation tout particulièrement favorable et arrivent à réaliser, à une époque où il se fait rare, ce *merveilleux* épique qui fut l'écueil de tant d'épopées modernes. Le recueillement pieux et ému que fait naître dans l'âme de l'auteur et du lecteur ou auditeur, la pensée qu'ils sont les derniers chaînons d'une chaîne sacrée, donne à l'épopée et souvent au roman dit «épique», une élévation religieuse que les autres genres dits épiques n'ont pas.

La *légende* qui est, selon son acception internationale, une saga ou un mythe se nourrissant du sol de la religion actuelle, a un chemin plus droit encore au sanctuaire ; mais qui n'inspire souvent pas une émotion aussi forte que l'épopée qui y arrive par des chemins plus secrets, des méandres plus tortueux et qui, par cela même, font battre le cœur plus fort.

La *ballade* dont nous aurons le plaisir de suivre l'analyse historique entreprise par le fin spécialiste qu'est M. Zolnai, correspond au besoin psychique de l'horreur plus ou moins sacrée[1], horreur non entièrement synonyme de tension extrême et bouleversante, mais aussi un moyen d'éclairer par un vrai éclair tragique les profondeurs de l'instinct et de la destinée.

Ce genre littéraire en apparence si facile à expliquer du point de vue psychologique ou psycho-pathologique, prouve dès l'abord l'extrême rareté des explications simples. Il n'y a pas jusqu'au roman policier qui ne doive être ramené à plus d'une source psychique, à plus d'un besoin spirituel.[2] Rappelons à titre d'exemple que, d'une part, c'est le genre littéraire horripilant par excellence, mais d'autre part, comme l'a prouvé

[1] Jusqu'à ses liens avec les superstitions psychologiquement explicables.
[2] *Der Mann, der mit der Fähre kam*, roman de Sven Elvestad, et telle *Schicksalstragödie*.

M. Régis Messac,[1] ses phases de floraison coïncident avec les périodes de l'évolution des sciences mathématiques, physiques et naturelles: c'est le genre de l'énigme résolue, la pierre de touche de la curiosité humaine, c'est-à-dire de la velléité d'extension intellectuelle.

Inutile de refaire et même de résumer ce que M. Petsch dit du *conte de fées*, dû au désir de nous créer un monde imaginaire libre comme un rêve et où des puissances surhumaines assurent l'accomplissement de tous les vœux légitimes, en rabattant tous les obstacles tant sociaux que moraux susceptibles de s'opposer à nous.

Sans nous attarder à mettre des étiquettes psychologiques à tous les genres mineurs de la poésie épique, arrêtons-nous un moment au *roman*. Ce qui le distingue le plus décidément de l'épopée, respectivement du conte en vers, ce n'est pas seulement la forme en prose et en vers, mais la liberté beaucoup plus grande de ces genres en prose. Liberté qui peut dégénérer, le cas échéant, en libertinage... Abstraction faite de romans essentiellement épiques (dans le sens mythico-romantique) et des nouvelles qui sont comme des tragédies de serre chaude, le roman «pur» et la nouvelle typique contentent plus qu'aucun autre genre le désir très humain de connaître des *milieux* qu'on ignore, des hommes et des existences qu'on ne connaît pas assez, et d'élargir, approfondir, rendre plus significative par là sa propre vie. C'est l'émotion des aventures rêvées, des grands voyages exotiques, des découvertes inespérées qui amène le public le plus varié au roman et à sa petite sœur qui se distingue de lui, nous ne l'oublions pas, par sa longueur et par tout ce qui en découle. Allégé du fardeau de toutes les règles anciennes, de tout le bagage vieillot d'une autorité traditionnelle, le roman est le voyage spirituel, l'aventure intellectuelle, habillé d'un costume de voyage *omnibus* et muni d'une désinvolture apparente qui l'autorise à tout...

Et la poésie didactique, cette poésie à peine poétique? Mais son renouveau sous la forme de la poésie «intellectuelle» de nos jours facilitera beaucoup notre tâche.[2] Même en faisant abstraction de la *fable* dont les origines se perdent dans la magie, toujours pleine d'émotions, et dont les masques plus ou moins transparents agissent comme un courant électrique alternatif, on doit reconnaître à la poésie didactique le même intérêt moral qui fait l'attrait éternel de la grande comédie, bien qu'à un degré très inférieur à l'art comique. Tout enseignement exposé avec art, sous une forme arrondie, avec une structure qui plaît et qui reste, contente un peu le désir le plus humain de «jeter l'ancre un seul jour». Pêcher dans le fleuve courant des événements et des idées qui en sont comme la règle et l'éclaircissement, cause une joie d'autant plus vive que nous sentons parfois avec trop de mélancolie la fuite du temps étranger et étrange, qui nous entraîne sans nous dire pourquoi. Et c'est même la limite inférieure de la poésie didactique, la limite qu'elle doit dépasser si elle veut s'appeler poésie, que sa faculté de nous toucher,

[1] *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique.* Paris, H. Champion, 1929.

[2] Nous ne pensons ici qu'à une vraie *poésie* tirant des émotions nouvelles de plaisirs et d'épreuves de l'intellectuel, — et non à des vers se chargeant à tort du fardeau d'idées philosophiques ou scientifiques.

de nous émouvoir par des idées latentes qui servent de base aux idées qu'elle exprime.

Quant à la *comédie*, c'est encore un genre littéraire que ses commentateurs ont entouré, paré, fiorituré d'une poésie sentimentale de leur façon, en invitant les gens à ne pas croire à la gaieté de Molière, à chercher au fond de ses bouffonneries des souffrances déguisées, refoulées, — à considérer le rire comme la crécelle des lépreux de l'humanité qui doivent signaler aux gens sains d'esprit leur présence contagieuse, etc. Il y a du vrai dans tout cela, autant que dans la théorie de M. Bergson qui donne à la comédie et au comique un rôle aussi élevé d'idéalisation et de généralisation que d'autres attribuent à la tragédie et au tragique. Ajoutons, cependant, deux sources psychiques de l'attachement du spectateur à tout ce qui est comique. C'est d'abord quelque chose de semblable au plaisir d'écouter un conte de fées : c'est un monde sans danger, où rien ne tire à conséquence et où les faux pas n'entraînent la mort de personne. D'autre part, tout ce qui est comique peut satisfaire notre besoin de connaître, c'est la poésie du revers de la médaille, — mais connaissance plaisante et revers qui nous permet de croire à l'envers, c'est-à-dire à notre supériorité, — sans nous sentir des sots. On nous y montre des caractères peu héroïques, on souligne des traits très semblables à tout ce que nous désapprouvons en nous-mêmes, mais cela en nous permettant de ne pas nous identifier complètement avec les personnages qui en sont les porteurs ridicules.

A mesure qu'on s'éloigne de la poésie lyrique et tragique, les émotions que le lecteur cherche dans l'œuvre littéraire se trouvent être plus complexes et moins évidentes. Ce n'est pas que les recherches sur les genres épiques, par exemple, ne soient pas poussées d'ores et déjà bien avant ; mais elles sont loin d'avoir pénétré dans l'opinion publique, ce *consensus gentium* si important nourri de préceptes poétiques surannés autant que grossiers.[1]

Cependant cet exposé où nous avons tâché de rendre compte des principales tentatives de nos confrères sans les faire passer sous le joug d'une systématisation outrée, n'a pas pu ni voulu cacher les imperfections de tout système tendant à tracer des limites absolues. Bien au contraire, s'il est permis de représenter par des dessins géométriques l'insaisissable réalité spirituelle, on fera bien de se figurer le monde des genres littéraires comme une série de cercles plus ou moins importants dont les aires se couvrent en grande partie, ne laissant d'absolument libres que les parties centrales de chacun d'entre eux. La ballade idéale, ce serait le centre idéal (géométrique) des ballades les plus carac-

[1] Aussi faudrait-il disposer de beaucoup plus de place pour soumettre à une critique approfondie ces complexes qui gagnent à être éclairés de tous côtés. Dans la série d'études que nous nous proposons de consacrer aux genres littéraires, nous aurons l'occasion de remplacer les généralités par les détails, en nous rappelant la judicieuse parole de L. A. Richards (*Principles of Literary Criticism*, London, 1926, chap. VIII) : «The artist is an expert in the 'minute particulars' and *qua* artist pays little or no attention to generalizations.» On peut se le tenir pour dit sans être artiste autrement que par une très humble et très lointaine affinité élective.

téristiques, ou le centre de nos idées divergentes, à ce Congrès et ailleurs, sur l'essence de la ballade. Sa surface serait en partie commune avec celles de la romance, de la légende, de la tragédie, etc. Une fois basé sur l'émotion, état d'âme qui ne favorise pas les jugements tranchants et les théories absolues, le classement des genres n'aurait plus rien de pédantesque ; la fusion partielle de groupes entiers de genres (groupes non apparentés selon l'ancienne poétique!) assurerait à la conception des genres littéraires le maximum de flexibilité et de vitalité.

Le public et la critique ne se lassent pas de chercher l'émotion (cette fois-ci presque identique à *Stimmung)* qui, à leur sentiment, décide de l'appartenance de l'ouvrage à tel ou tel genre. Il y eut une époque où la forme fixe la plus connue peut-être, le *sonnet*, courait le risque d'être élevé en genre littéraire, notamment à l'époque où son principal maître moderne, J.-M. de Heredia a inventé le sonnet «à horizon ouvert» et où ses commentateurs s'évertuaient à mettre en valeur ce changement dans la structure intérieure du sonnet. *Fermé* par la tendance de sa forme (tendance descendante ; — il glisse un peu plus rapidement qu'il n'avait monté, vers sa fin qui est un couronnement et un but), l'ancien sonnet a dû le céder, pour un certain temps, au sonnet qui semble une montée ininterrompue avec perspective finale du haut du sommet... Ce qui reste immuable ou peu s'en faut, c'est le sonnet, forme fixe, permettant et inspirant des solutions psychologiques, des «contenus» variés.

Tout ce que nous venons de dire, n'est qu'une esquisse ou, plus encore, une première reconnaissance du terrain. Nos jalons n'ont d'autre prétention que de montrer : voilà des jalons, on peut en placer. Nous nous sommes abstenus de descendre dans les bas-fonds plus obscurs, mais plus tentants de l'émotionalisme et nous n'avons pas cité tout ce que de grands spécialistes reconnus ont dit de «la volonté de pouvoir» de Nietzsche, de «la poussée à la mort» *(Todestrieb)*, de la «magie du langage», de la «réalité du second degré», etc. etc., de tout ce qui pourrait réduire nos recherches à un système moderne et infiniment attrayant du merveilleux ou du surnaturel dans la création et dans la jouissance littéraire. En somme, nous pouvions y renoncer pour deux raisons principales : 1° parce que peu de chose suffit déjà pour prouver notre thèse au positif et au négatif,[1] et 2° parce que nous sommes en train de préparer une étude sur le merveilleux.[2]

Il nous semble presque superflu de dire encore après tout cela : *a)* qu'une émotion ou un complexe d'émotions ne suffit pas à caractériser un genre sans l'intervention d'autres facteurs caractéristiques qu'une existence, plus ou moins longue, des circonstances historiques ont développés et que souvent nous trouvons à l'origine même du genre en question. La tradition qui lui a fait adopter telle forme, ou qui lui a octroyé telle charte souvent compliquée, est une source aussi importante que

[1] C'est-à-dire qu'on peut tenter la distinction des genres sur la base psychologique, et qu'on n'en peut guère tenter une sur d'autres bases.

[2] *A csodás elem* (Le merveilleux), dans «Debreceni Szemle», 1939. Traduction française en préparation.

puissante de la conservation et de la caractéristique du genre; *b)* qu'il ne suffirait certes pas de donner au poète telle attitude sentimentale, telle émotion simple ou compliquée pour lui faire écrire une élégie et rien d'autre chose qu'une élégie. Mais *a)* de tous les ressorts qui assurent au mécanisme du genre son élasticité, sa jeunesse résistante, c'est l'émotion caractéristique qui reste encore la plus efficace; et *b)* il est probable que si nous procurons au poète d'autres attitudes sentimentales que celle qui appartient à l'élégie, l'idée ne lui viendra jamais d'écrire une élégie, et il «tombera» dans un autre genre.

Nous ne saurions assez répéter que dans tout ce que nous venons d'exposer, il ne s'agit pas nécessairement des sources d'émotion *qui ont fait naître* les genres littéraires. L'histoire, sans laquelle la psychologie marcherait d'échec en échec, nous dira qu'il y a tel genre qui est né de nécessités cultuelles, politiques ou techniques, etc. Mais ces nuances n'en contribuent pas moins *maintenant* où les raisons génétiques de l'existence de ces genres ne sont plus d'actualité, à leur donner une raison d'être puissante et continue. C'est *maintenant* que nous groupons nos genres, c'est donc l'emploi *actuel* des moules que nous devons consulter pour connaître la principale fonction de chacun d'entre eux.

Dans cette restriction, il y a en germe : 1° notre réponse à la question à savoir si l'émotion inspiratrice et l'émotion inspirée sont toujours identiques. Non certes, car le poète a des émotions souvent très particulières, découlant du fait même de la création, émotions que le lecteur, le spectateur, ne soupçonnent même pas. Ce qui n'empêche pas que la connaissance de plus en plus générale des «aspirations» de tel ou tel genre ne contribue à assurer sinon le parallélisme, du moins l'harmonie complexe des deux facteurs inégaux de la vie littéraire : l'émotion de l'auteur et celle du lecteur.[1]

2° La reconnaissance très nette de notre tâche dans ce domaine de l'histoire littéraire générale : étudier *l'histoire* des genres pour établir les conditions de leur genèse, mais aussi les fonctions que les circonstances et les besoins supérieurs de l'homme leur ont peu à peu assignées ; et pour permettre de déterminer dans chacun d'eux et dans leurs groupes, les velléités supra-historiques ou ahistoriques qui font de la littérature un moyen béni, douloureux et sublime de satisfaction et d'élévation.

M. **Fuchs** (Paris) : Le sonnet est une forme fixe et non un genre.

M. **Folkierski** fait remarquer qu'un génie aussi puissant que Dante est pour ainsi dire obsédé de la distinction des genres.

H. **Cysarz:** Der bewunderungswürdig vielseitige Eröffnungsvortrag, der die beherrschendsten Blickfelder unseres Gegenstands aufschließt, stellt uns mit

[1] Si l'artiste a besoin du genre comme cadre ou comme modèle (question qui mérite d'être discutée), le public en a besoin beaucoup plus que lui. Et ce qu'il exige de la littérature, c'est sa gamme d'émotions telle que la tradition et le génie ont pu la réaliser dans leur éternelle lutte si féconde. Il ne consentirait jamais à voir cette gamme appauvrie, rétrécie, plus monotone, moins humaine. Le reste des «règles», il l'accepte en haussant les épaules. Il est bon enfant, il va peut-être même jusqu'à discuter les «lois» de l'épopée, de la tragédie, du roman. Mais il tient à l'essentiel avec toute la force de ses instincts.

jedem seiner Bescheide zugleich eine neue Frage und Aufgabe. Und dieses Widerspiel von Antwort und Frage scheint mir zunächst um drei Problem-Achsen zu kreisen.

Zum Ersten : Bedeuten die Gattungen individuelle oder generelle Gebilde? Ist der individuelle Gehalt eine Fehlerquelle? Oder ist der Begriff der Gattung auf dieses Element gegründet, wenigstens mitgegründet? Ist demgemäß die Gattung immer auch ein historischer, ein besonderlich-geschehentlicher Komplex?

Zum Zweiten (und auf diesen Angelpunkt hat schon die Einleitung des Herrn Präsidenten Folkierski verwiesen) : Erschöpft die Gattungsbildung das Gesamt des Schrifttums? Mag sein, daß jede Sichtung unvollständig bleibe und jeder Tag neue Ergänzungen verlange — gibt es indessen allüberall gattungsstrebige Literatur? Oder macht das gattungsmäßige Schrifttum nur jenen künstlerischen Kern der Literatur aus, den wir die Dichtung nennen? Gibt es demnach nur Dichtungsgattungen? Oder auch Schrifttumsgattungen von umfassender Art? Und sind die außerdichterischen Gattungen von anderem Bau als die dichterischen? Oder gibt es etwa gar Formen, die der Gattung nach unentschieden sind, vor-gattungsmäßige Formen, gattungsfremd nicht nur gattungsfeindlich?

Und am Ende : In welchem Maß haben die Gattungen werkhafte, objektive, in welchem Maß seelische, subjektive, vielleicht transzendentale Wurzeln? Ist Gattung ein Mal des Geschaffenen oder des Schaffens? Im zweiten Fall beruhten die Gattungsgesetze vorzüglich auf den Notwendigkeiten der Gattung-Bildung. Wo läge alsdann die Ebene, in der die Entstehungsnotwendigkeiten zur Einheit zusammenlaufen ? Sie müßte so tief liegen, daß die gattungsmäßige Bündigung weder in die stilistischen Kategorieen noch in den anthropologischen Typus des Ausdrucks überhaupt zurückfiele. Vielleicht böte sich hier ein Mittel dar, Dichtung a limine von Nichtdichtung, Nochnichtdichtung zu unterscheiden.

Diese Fragen und Erwägungen werden vielleicht noch häufig wiederkehren. Schon darum wüßte ich Herrn Hankiss Dank, wenn er die in seinen eindrucksvollen Darlegungen enthaltene Stellungnahme noch einmal grundsätzlich zu unterstreichen bereit wäre.

M. **Hankiss** remercie ses interpellateurs de lui avoir donné l'occasion d'insister sur tel ou tel point de son exposé. Il est d'accord avec tous ceux qui ont pris la défense des formes fixes ; il connaît très bien la règle antique qui tente de séparer l'ode et l'élégie sur la base de la forme. Cependant il trouve la pratique des grands élégiaques du XIXe siècle (romantiques, parnassiens) et des restaurateurs de l'ode, de Victor Hugo à Jules Romains et à Paul Claudel, plus concluante que celle des imitateurs, bien pâlis aujourd'hui, des poètes latins. On parle du «souffle» de l'ode, on la sépare avec bien de la peine de l'enthousiasme patriotique ou religieux: qui se rappellerait, de plus, qu'elle est liée à autre chose encore que cet enthousiasme, à la strophe par exemple? Et nous parlons ici de toutes les littératures. Or même dans la littérature française cette distinction semble tout à fait secondaire et tombée en désuétude ; dans beaucoup d'autres littératures elle n'est jamais entrée. En se pénétrant de poétique latine, beaucoup de critiques du XVIe au XXe siècle n'ont pas remarqué qu'une telle règle existait à côté de règles bien plus essentielles.

Quant au sonnet, il n'a rien à ajouter à son exposé. Pour lui, comme pour M. Fuchs, le sonnet est une forme fixe et non un genre littéraire. Mais il est curieux de voir comment la critique, s'autorisant d'un beau succès, est tentée de transporter les facteurs autres que formels dans le système intérieur d'une forme fixe.

Les philosophes et les métaphysiciens ont beau jeu. Il leur est aisé d'adopter des formules optimistes et un peu légères telles que, entre bien d'autres, celle de Schelling qui considère la foi au caractère typique des genres comme un postulat de l'histoire littéraire et *l'harmonie organique entre forme extérieure et intérieure* comme naturelle et inévitable.[1]

Der Vortragende dankt Herrn Professor Cysarz für seine Anerkennung.

[1] „Der Glaube an den typischen Charakter der Gattungen ist ein literarhistorischer Postulat. Man kann nicht anders als einen organischen Zusammenhang zwischen innerer und äusserer Form annehmen." Goethe, pour sa part, les appelle „echte Naturformen". Cit. p. L. Beriger : *Die literarische Wertung*, p. 89 et suiv.

Das Grundproblem des Kongresses reizt derart zu vielseitigen Aussprachen, daß es nicht unser Verdienst ist, wenn wir mitgerissen werden.

Was nun seine drei Fragen betrifft, — drei glänzend herausgefundene „Problem-Achsen", welche wir im ganzen Laufe unserer Verhandlungen vor Augen zu halten haben werden, wie Gefangene die scharf gezeichneten, pfeilförmigen Sonnenstrahlen, die in ihre Zelle dringen :

1. Fühlt Vortragender keinen Gegensatz zwischen beiden Auffassungen des Gattungswesens. Die Gattung wurzelt als Desideratum, als bestmögliche Befriedigung eines tief menschlichen Bedürfnisses, im Generellen. Aber sie wird erst durch den Wandel, im individuellen Geschehen zu einer Wirklichkeit. Gattung ist gleich Rasse : eine in der geschichtlichen Entwickelung Bestätigung und Form gewonnene lebensfähige, zukunftsträchtige Möglichkeit, eine unter vielen anderen, noch nicht erprobten oder weniger versprechenden.

2. Definieren wir die Gattung so bescheiden, so kann sich unserer Erachtung nach selbstredend auch außerhalb der bisher beobachteten Gattungen literarisches Leben entfalten. Andrerseits besteht demnach bei dieser den schöpferischen Kräften gerechten Auffassung keine Gefahr, wenn wir überall (auch im Nicht-Dichterischen) mit zusammenfließenden Gattungen rechnen. Darüber aber hat sich Vortragender schon ausgesprochen.

3. Gattung ist „Mal", Wesenszug, Kriterium des Geschaffenen, aber auch des Schaffens, ja sogar des Empfangens und der Übernahme des Geschaffenen, welche auch zu weiterem Schaffen anspornen. Es war aber nicht die Aufgabe des Vortragenden, hier über psychologisch-ästhetische Erwägungen hinauszukommen, da auf die Notwendigkeiten der Gattung-Bildung ja andere Vortragende zurückkommen werden. Doch erlaubt er sich zu äußern, daß für den schöpferischen Genius die Notwendigkeit der Gattung-Bildung darin besteht, daß er ein *Ganzes*, in sich Individuelles und Harmonisches schaffen will und auch schafft, denn dieses Gefühl des inneren Gesetzes (*Ganzheit, Vollkommenheit* im individuellen Sinne) leitet, zwingt und beseelt ihn. Und was anderes ist Gattung, als solch ein Ganzes, Organisches, Rundes? — aber in bescheidenerem Maße, auch kleineren Geistern zugänglich, — das Rheingold des Genies in Wechselmünze... Im Schaffen kommt die Gattung auch durch ihre psychologische Nötigung zur Geltung (s. den Vortrag) ; sie ist objektiv und subjektiv zugleich. Und braucht man sie nicht, so ist die Gattung kein Zwang, sie erweist aber bedeutungsvolle Hilfe in den Zweifeln des schöpferischen Aktes, wo man ihrer bedarf. Sie ist, wie alles, was in unserem Leben dauernd wirkt, zugleich Idee und Wirklichkeit, transzendierend und in Realität befangen, seelisch und werkhaft. Im hier auszubrechen drohenden Kampf der „Nominalisten" und „Realisten" aber wäre vielleicht eine waghalsig-ideale Neutralität nicht zu verschmähen, welche beide Extreme gleichgültig bejahend den Kampf als unfruchtbar und belanglos von sich weisen würde.

M. GUSTAVE COHEN
(Sorbonne)

L'ORIGINE MÉDIÉVALE DES GENRES LITTÉRAIRES MODERNES

C'est pour moi une joie particulière de prendre la parole dans cette grande ville de Lyon, en mon alma mater universitaire, dans cette métropole littéraire qu'illustrèrent, au XVI[e] siècle, Maurice Scève et Louise Labbé, où Rabelais fut médecin de l'Hôtel-Dieu et où il devait faire paraître, en 1532, son *Pantagruel*, en 1534, son *Gargantua ;* où Etienne Dolet fut imprimeur, rue Mercière, *à la Doulouère d'or;* où le théâtre comique connut, surtout vers 1540, une si singulière fortune.

Confluent des deux civilisations italienne et française, qui, quoiqu'on

puisse dire ou faire, restent complémentaires comme les couleurs d'un prisme, cette cité apparaît comme désignée d'avance à un Congrès de littérature comparée.

J'ajoute cette satisfaction de me trouver en face d'un aréopage d'historiens et de maîtres, appartenant à tant de nations différentes et dont la présence atteste que c'est nous qui, en tant qu'historiens d'art et manieurs de pensées, représentons les valeurs essentielles, les «vraies richesses», qui ne se dévaluent point, les forces indéfinies que nous sommes toujours prêts à mettre en commun.

S'il est une vérité en effet qui ressort de nos études, c'est l'impossibilité pour une littérature de se développer seule en vase clos, *il n'y a pas d'économie littéraire fermée*, sans échanges. Nous confessons que nous sommes incapables de parvenir tout seuls à notre plein développement ; la Société des Nations littéraires de l'Europe a précédé l'autre, celle à laquelle, contre vents et marées, nous continuons à aspirer.

La seconde vérité de l'histoire littéraire la plus générale que j'aperçoive est celle de la *continuité*, en faveur de laquelle, je veux, cette fois encore, rompre une lance.

Il est entendu, une fois pour toutes, qu'au Congrès d'Histoire littéraire, on ne peut invoquer le Moyen-Age[1]; je ne sais si ma présence agit comme catalyseur, mais j'ai pu constater qu'on n'en a jamais tant parlé qu'à Amsterdam, en 1935 et, cette fois, outre la présente communication, celle de R. Lebègue doit être consacrée aux Mystères ; il est vrai que c'est à leur survivance.

C'est aussi d'ailleurs sous ce biais favorable et astucieux de la survivance des genres que j'ai été autorisé par notre dévoué vice-président Van Tieghem et par mon ami Hankiss à faire inscrire la mienne.

Cette question des genres est d'ailleurs, si j'ose dire, formidablement médiévale, car, posée dans sa généralité, elle ressortit à la célèbre Querelle des Universaux, qui remua le XII[e] comme le XIII[e], le XIV[e] comme le XV[e], et qui n'est d'ailleurs nullement vaine ni uniquement verbale. Il s'agit en effet d'examiner si le genre est antérieur à l'individu, et plus particulièrement si le genre littéraire est extérieur et supérieur aux individus qui s'en emparent. Or, presque toujours on trouvera que le génie créateur ne s'applique guère à la création des genres non plus que des thèmes, mais à leur traitement en une forme nouvelle dans le cadre d'un genre déjà existant. Ni Corneille ni Racine ne créent la tragédie, non plus que Molière la comédie,[2] tout au plus en varient-ils la formule au gré de leur tempérament, de leur fantaisie et de leurs besoins.

Comme en architecture, en peinture, en musique, le Moyen-Age a été un prodigieux créateur de formes[3] et de genres, de modes et de rythmes, dont l'Age moderne a hérité avec une ingratitude qui n'est point rare chez les légataires, attribuant tout mérite aux Anciens, dont il n'était souvent que le successeur indirect.

[1] Ceci n'est plus exact, me fait observer notre secrétaire, Hankiss, depuis le Congrès d'Amsterdam.

[2] Voir à ce sujet la communication de Kohler de Berne.

[3] Je rappelle à ce propos le beau livre de H. Focillon sur la *Vie des formes*.

J'entends bien qu'il y a, notamment entre l'art littéraire des XIe, XIIe siècles et de la première moitié du XIIIe siècle, et le temps moderne une différence notable qui réside dans l'importance qu'a revêtue alors la transmission orale, mais il ne faut pas l'exagérer, car d'une part le théâtre est resté un art surtout oral, et l'éloquence a connu aussi au XVIIe siècle un singulier développement. Ces deux genres (le premier surtout), le Moyen-Age les a pratiqués, mais il y ajoute, dans ce même domaine, la Chanson de Geste (le premier des deux termes est déjà caractéristique), le Fabliau, la Poésie lyrique chantée, la Chantefable et même la Chronique, telle celle de Villehardouin, Robert de Clari, Joinville, d'abord dictée par l'auteur, et destinée à être ensuite lue ou récitée. Mais il convient de préciser que tous ces genres oraux ont d'abord été conçus par un auteur à loisir et écrits ou dictés par lui. Nous n'acceptons plus, surtout depuis Bédier, les conceptions romantiques et schlegeliennes de l'âme populaire anonyme composant et chantant, tel l'oiseau sur la branche.

Remarquons ensuite que les genres en question n'ont été connus des Modernes que dans la mesure où ils ont été écrits et transmis par les manuscrits,[1] ce qui nous ramène à des conditions sensiblement identiques à celles de la production moderne.

Quoi qu'il en soit, le genre dont la survivance moderne est la plus douteuse et la plus contestable est la Chanson de Geste, car dans la mesure où le XVIe et le XVIIe ont composé des épopées plus ou moins heureuses ou plus ou moins manquées, c'est *l'Énéide* de Virgile ou *la Pharsale* de Lucain ou la *Thébaïde* de Stace, qui leur servent de modèle; plus que *la Chanson de Roland* alors presque perdue, mais les personnages et les thèmes de la Chanson de Geste, empereurs divinisés ou falots, héros graves ou ridicules, combats singuliers et amours singulières sont recueillis et transmis par les romans en prose dont Georges Doutrepont achève l'histoire et dont l'authentique survivant au XVIe est *l'Amadis de Gaule*, délices encore de Madame de Sévigné. Georges de Scudéry et Gombault en sont tributaires, mais c'est surtout l'Arioste par son *Roland furieux* qui a préservé pour nous les héros et les thèmes de nos antiques chansons.[2]

Donc, en dépit des apparences, sur ce point, survivance, et la présence de mon collègue Ascoli, titulaire de la Chaire Victor Hugo en Sorbonne, m'incite à ne pas oublier la *Légende des Siècles*, où se retrouve le plus authentiquement le souffle de notre épopée, comme celui des Nibelungen dans Richard Wagner, et je ne parle même pas du succès prodigieux qu'a connu la traduction par J. Bédier de la *Chanson de Roland*.

Je verrais une disparition plus complète dans l'épopée animale, c'est-à-dire les différentes branches du *Roman de Renard*, si le *Reineke Fuchs* de Goethe n'en avait de nos jours renouvelé la fortune.

Toutefois les animaux des *Esopets* survivent dans les *Fables* de La

[1] Je renvoie à la these récente de Micha sur *La tradition manuscrite des Romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939, 8°.

[2] Cf. Cioranescu : *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIe siècle*. Paris, Les Presses Modernes, 1938, 2 vol. in-8° (These de doctorat ès lettres).

Fontaine, dont les sources ne sont pas exclusivement latines, grecques ou indiennes.

Le Fabliau, en tant que conte à rire écrit en vers a disparu, dès le XIV[e] siècle, mais ne se continue-t-il point dans le conte et la nouvelle des XV[e] et XVI[e] siècles, dont la production jusqu'à nos jours est ininterrompue.

En ce qui touche l'Histoire, les mémorialistes — du type Villehardouin, Joinville, Comines, ont le pas — du point de vue artistique — sur les historiens, mais ceux-ci dont Froissart est peut-être l'ancêtre ne sont point absents.

Toutefois c'est dans le triple domaine de la poésie lyrique, du roman et du théâtre que la continuité apparaît la plus évidente.

En poésie lyrique, c'est le Moyen-Age provençal ou français qui a tout inventé : l'inspiration courtoise, le culte de la Dame, qui se perpétuera chez Dante et Pétrarque et passera par eux à toute la poésie moderne ; les formes strophiques si savantes, si musicales[1] et si pures ; le vers syllabique dans tous ses mètres et toutes ses coupes, l'emploi généralisé de la rime, sans même en exclure l'alternance, découverte déjà par les grands Rhétoriqueurs de la fin du XV[e] et qui d'ailleurs ne triomphe complètement qu'après Ronsard. Dans cet ordre, la puissance d'invention sentimentale, esthétique et formelle depuis le XI[e] siècle est égale à celle qui se manifeste en France dans l'architecture ou dans la musique.

Il en va de même dans le roman. Le nom même du genre, lequel s'est répandu à travers l'Europe et a été adopté par d'autres langues, l'atteste ; et rien n'est plus singulier et plus contradictoire que l'expression : *der deutsche Roman ;* et cependant que serait le roman allemand médiéval ou néerlandais sans le roman français, dont le grand fondateur paraît être Chrétien de Troyes dans le troisième quart du XII[e] siècle ; mais avant lui il ne faut pas oublier le rôle de la triade classique — *Thèbes, Eneas* et *Troie,* celui du *Brut* de Wace (1155), non plus que, après lui, la prodigieuse efflorescence du roman français dans toute la seconde moitié du XII[e] : avec des noms comme ceux de Gautier d'Arras, Marie de France, Jean Renart, Thomas de Bretagne, Beroul, Raoul de Houdeng et tant d'anonymes dont le talent n'est pas moindre. Le début du XIII[e] siècle est marqué par une révolution dont le monde profitera plus tard : l'apparition du roman en prose, celle-ci étant destinée à devenir plus tard presque le seul instrument du genre.

Que le théâtre moderne soit sorti du théâtre médiéval, c'est une proposition qui est aujourd'hui à peu près universellement admise. Sans doute il y a loin du Mystère au drame romantique ou à la comédie dramatique du XIX[e], mais toutes les étapes peuvent être marquées, depuis la naissance du drame au pied des autels de Fleury ou Saint-Benoît-sur-Loire jusqu'à nous, en passant par la tragédie religieuse du XVI[e] siècle, dont R. Lebègue a si bien mis en valeur le rôle d'épuration et de transition.

[1] Dans l'abandon des modes musicaux d'accompagnement il y a plutôt régression dans la poésie moderne.

De même pour le théâtre comique où il n'est pas difficile de rejoindre l'*Amphitryon* de Molière à celui de Vital de Blois qui se récitait ou se jouait dans les Écoles d'Orléans au XII[e] siècle.

On peut suivre certains effets comiques, telle la feinte du changement de voix, du *Babio* du même temps aux *Fourberies de Scapin* en passant par la Farce de Tournai, le *Garçon et l'Aveugle* vers 1277 et certaines scènes que j'ai publiées du *Mystère* inédit *de la Résurrection* au XV[e].

Ainsi notre Renaissance trouve constitués tous les genres dont elle a besoin, sauf quelques-uns, mais accessoires, qu'elle empruntera artificiellement aux anciens. Encore ceux auxquels je pense, comme l'élégie et l'églogue, ont-ils leurs correspondants dans la Déploration et la Pastourelle (voyez sur ce point la récente thèse de Madame Hulubei).

Plus que jamais s'avère l'adage que je voudrais faire nôtre en l'altérant un peu: *humaniores litterae non faciunt saltus*, ou si l'on permet une forme moins correcte et plus scolastique : *litteratura non facit saltus*.

En matière de genres littéraires, comme en architecture, en peinture, en sculpture et en musique, comme en matière sociale, politique et économique, s'avère et triomphe la puissance d'invention formelle de notre grand Moyen-Age.

M. **Pauphilet** (Paris) insiste sur l'utilité évidente de considérer les phénomènes littéraires dans leur continuité. Lorsque les poètes romantiques français ressuscitent la ballade, p. ex., ce n'est qu'une des formes que prend, au début du XIX[e] siècle, le goût d'un Moyen Age, d'ailleurs mal connu, et le désir d'évoquer le «temps jadis» tel qu'on le rêve.

M. T. **Grabowski** (Poznań) : Cette conférence jette beaucoup de lumière sur l'évolution des genres modernes. On peut suivre le même processus dans l'histoire de la littérature polonaise. Le moyen âge vit encore dans la forme du drame romantique polonais (les *Aïeux* de Mickiewicz). On en pourrait trouver l'écho lointain aussi dans le drame philosophique de Kasprowicz *(Marcholt)*.

M. **Siciliano** (Venise) fait remarquer que, du moment qu'on croit aux «genres littéraires», il est juste d'en chercher, ainsi que le veut M. Cohen, les antécédents au Moyen Age. Les «facteurs» du Moyen Age ont inventé toutes les formes lyriques, imité des modèles, créé des arts poétiques. Mais, s'il est vrai qu'ils ont pratiqué tous les genres littéraires modernes (sauf la tragédie), il est aussi vrai qu'ils l'ont fait, comme M. Jourdain parlant en prose, sans le savoir, ou sans avoir la notion moderne du genre littéraire. Ils *chantaient* des gestes, *faisaient* des lais, des motets, des ballades, des chansons, des jeux, sans se douter qu'ils créaient un genre épique, lyrique, dramatique, et surtout sans se soucier des règles qui président aux soi-disant genres littéraires. Ainsi lorsqu'on voit qu'un même fait poétique s'appelle à la fois *lai, fablel, nouvelle, farce, conte, miracle, exemple,* on se rend compte que la notion des genres ne repose le plus souvent que sur cet élément factice qu'est la forme extérieure du fait poétique. Lorsqu'on voit, par exemple, l'impuissance des critiques modernes à donner une étiquette précise à la «chantefable» (appelée tour à tour roman, conte, nouvelle, fableau, mime, opérette), on mesure tout ce qu'il y a d'approximatif et de conventionnel dans le principe — cependant légitime en tant qu'empirique — qui a présidé à la définition et à la distinction des genres.

M. Siciliano conclut en disant qu'il est dangereux pour les «réalistes» de remonter au Moyen Age parce que c'est précisément le Moyen Age qui nous fait voir que les genres littéraires sont moins nécessaires aux poètes qu'à leurs historiens.

M. Marcel **Raymond** (Genève) se demande si la nature, en certains cas, ne «fait pas des sauts», si Hugo, auteur de «petites épopées», par exemple, est effectivement l'héritier direct des auteurs de chansons de geste ; s'il n'a pas, dans une assez large mesure, et parce que l'esprit épique soufflait en lui, créé une forme poétique appropriée, d'ailleurs très libre et accordée à son génie ; si le critique enfin, composant le passé, n'est pas tenté de transformer en filiations historiques et en rapports de cause à effet, des filiations idéales — les nécessités de l'expression épique s'imposant à des écrivains qui n'ont pas d'autres traits communs que de posséder une *vision* naturellement épique des choses et des êtres. M. Raymond voudrait savoir quelle sorte d'existence on reconnaît aux genres littéraires, si l'on adopte à leur égard la position *réaliste* ou la position *nominaliste*, et si M. Cohen, en particulier, adopte, comme il semble, la première.

H. **Cysarz:** Vom Standpunkt jedes Germanisten muß die Einbeziehung des Mittelalters, die Herr Cohen seit Langem und mit so triftigen Gründen fordert, durchaus begrüßt und weiterverfolgt werden. Das System der im engeren Sinn ästhetischen Gattungen ist ein Vermächtnis der Renaissance, der Antike. Das Mittelalter führt uns an vielerlei tieferen Quellgrund der Gattungsbildung, an sakrale und kultische, aber auch an natürliche, volkliche Ursprünge. Und die ziehen die Untersuchung in immer tiefere Zeittiefen hinab. So manches, was die mittelalterliche Kirche kanonisiert (vermöge der ihr eigentümlichen Norm- und Gattungskräfte), hat sich uns jüngst als heidnisches, nordisches Gut erwiesen. In mancher kompendiösen mittelalterlichen Gattung sind ältere Gattungsumrisse germanischer Lieder und Spiele sichtbar geworden. Daher nun zahlreiche Fragen der Gattung, die erst das Mittelalter aufgibt, noch weit über das Mittelalter zurückweisen!

Überhaupt In jeder Gattung steckt ein objektiv-gesetzlicher und erstanfänglicher Ansatz der Form. Gerade die allerfrühesten Anfänge geben denn entscheidende Aufschlüsse über die gattungsmäßigen Kräftespiele. Je länger wir die Entwicklung einer Gattung überschauen, desto wesentlicher gattungsmäßig vermögen wir sie zu bestimmen. Die fortschreitende Tiefenerweiterung des Betrachtungsfelds ist da nicht nur willkommen, sondern auch notwendig.

M. G. **Bonnard** (Lausanne) confirme le témoignage de M. Cohen qui s'appuie avant tout sur la littérature française, par quelques faits tirés de l'histoire de la littérature anglaise, indiquant, entre autres, en quelques mots l'origine médiévale du théâtre de la Renaissance anglaise.

M. **Pauphilet** : Il ne conviendrait pas de pousser trop loin l'idée que le Moyen Age a ignoré les *genres* littéraires. Les auteurs semblent bien, malgré l'absence d'écrits théoriques, avoir eu la conscience de certains modèles auxquels ils s'efforçaient de ressembler, — ce qui représente bien la notion même de genre. Mais dans ce modèle qu'ils ont dans l'esprit, des questions de *forme*, ou de technique, semblent avoir une importance prépondérante. (Ainsi, entre les chansons de geste et les romans, la différence des mètres, et même de vocabulaire.) Il y aurait donc lieu de préciser le rapport de ces notions de *forme* et de *genre*.

M. R. **Lebègue** : La continuité que M. Cohen aperçoit dans le théâtre français, apparaît beaucoup plus dans le genre comique (farce, comédie) que dans le théâtre sérieux. La tragédie religieuse des protestants français contient assurément des éléments empruntés aux mystères : je les ai signalés dans ma thèse. Mais elle a bientôt cessé d'exister, et cette intéressante tentative n'a pas eu d'influence sur l'évolution de notre théâtre.

M. **Cohen:** Dans l'ensemble je ne puis que me réjouir de voir le Moyen-Age entrer, comme je l'ai toujours demandé, dans le plan de la littérature française ; je me réjouis de l'adhésion, naturellement escomptée, de A. Pauphilet, car nous sommes deux rameurs de la même barque. Il a raison de s'élever contre l'opinion de Hankiss qui fait dans son intéressante communication, du sonnet un genre littéraire,[1] alors qu'il n'est qu'une forme strophique dont le contenu peut être très divers.

[1] Cf. p. 126 et 128.

Contrairement à mon ami Siciliano, je pense que le Moyen-Age, à qui l'on reproche souvent d'être trop formaliste, est parfaitement conscient de l'existence des genres littéraires. Il suffit pour s'en rendre compte de bien connaître sa terminologie. A propos du *Roman de Renart*, que ses auteurs n'appellent pas ainsi, ils allèguent : «une branche ou un seul gabet» ; Chrétien de Troyes se servira de l'expression «un novel *conte* recommence» (début du *Cligès)*, tandis que Guillaume de Lorris parlera du «*roman de la Rose*» où l'art d'Amour est toute enclose.

En ce qui touche le théâtre, je remercie notre collègue angliciste qui a souligné les rapports de Shakespeare et des *Mystery plays*, et je m'étonne des objections de mon collègue de Rennes. A Lebègue j'oppose Lebègue, car c'est lui surtout qui dans sa thèse sur *La Tragédie religieuse au XVIe siècle* a montré comment celle-ci, sous la plume des protestants **notamment**, avait été l'indispensable intermédiaire entre le mystère et la tragédie classique ; en témoigne par exemple la première en date : *l'Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550).

DEUXIEME SÉANCE

Président : M. CYSARZ

M. PIERRE KOHLER
(Université de Berne)[1]

CONTRIBUTION A UNE PHILOSOPHIE DES GENRES[1]

L'auteur de cette communication croit à l'existence des genres, à leur réalité, à leur signification profonde. Est-il besoin d'affirmer que cette opinion n'est pas le résultat d'un acte de foi, mais qu'elle repose sur un ensemble d'observations, d'expériences? Certes les conclusions que nous tirons de nos expériences sont toujours orientées, dirigées par notre caractère et notre conception personnelle de la vie... Comme nous le rappelle la méthode de l'*Apologie* de Pascal, il y a divers ordres de certitude. Celle que je vais me permettre de vous communiquer est une certitude morale, de l'espèce qui convient aux problèmes de l'art et de l'esprit.

Les *genres*, en littérature et dans les arts, ne sont pas de pures abstractions, des catégories pratiques, mais dont on pourrait se passer. A la question de la réalité et de la nature des genres, vous voyez que je réponds en *réaliste*, et non pas en *nominaliste*.[2]

[1] L'auteur a évité de répéter ce qu'il a dit dans un article paru sous le même titre dans *Helicon*, Ire année, pages 233—244. Certaines idées, sans parler des exemples historiques, qui se trouvent dans cet article, complètent la communication ci-après, et pour que la «contribution» soit moins incomplète, il conviendrait de faire la synthèse des deux morceaux.

[2] Il me paraît honnête de ne pas apporter de modification importante au texte dont j'ai donné lecture à Lyon. Mais je me suis bien aperçu que cette référence à la philosophie médiévale et particulièrement cette déclaration de *réalisme* n'allaient pas sans équivoque. Peut-être le terme de *conceptualisme* serait-il moins inexact. Croyant à la réalité des genres, je ne songe pas à prétendre qu'ils existent

On peut s'étonner que les «résumés des communications» de ce Congrès que nous avons sous les yeux, ne fassent pas allusion au *problème des universaux*. Peut-être a-t-on voulu éviter d'ouvrir nos délibérations sous l'enseigne d'une querelle célèbre autant qu'interminable ; peut-être a-t-on craint de nous ramener au moyen âge, sauf pour entendre M. Gustave Cohen...[1] Cependant une philosophie des genres digne de ce nom se rattache de la manière la plus évidente à ce problème des universaux qui est, pour citer la simple définition de M. Gilson : «celui de savoir quel genre d'existence ont nos idées générales et quel est leur rapport avec les objets particuliers».

Tel est bien en somme le sujet de notre étude. Mais l'historien de la littérature qui s'adresse à vous ne se tient pas pour un philosophe. Si «la philosophie des genres» figure dans le titre de son exposé, il se propose simplement de lui apporter une légère contribution.

Les genres, semble-t-il, tiennent à la nature même de l'esprit humain. L'esprit souffle où il veut, dit le proverbe. Mais le proverbe n'est sage que si on lui ajoute cette réserve : l'esprit ne souffle pas toujours ni même souvent comme il veut. Notre activité spirituelle est soumise à des limites, qui sont les limites de la condition humaine. Intellectuellement, nous acceptons des écoles, nous prenons des habitudes, nous subissons des modes. On peut insister sur ces déterminations sans se déclarer pour autant en faveur d'un déterminisme rigoureux. On peut approuver la démonstration bergsonienne de la liberté humaine. On peut rappeler avec l'auteur de l'*Evolution créatrice* que c'est une erreur d'étendre aux choses de la vie, et surtout à la vie de l'esprit, «les procédés d'explication qui ont réussi pour la matière brute». Cependant, à la dernière page de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, je retrouve, comme un encouragement à vous présenter ces quelques réflexions, cette phrase soulignée : «Si nous sommes libres toutes les fois que nous voulons rentrer en nous-mêmes, il nous arrive rarement de le vouloir.»

Admettons que l'artiste, rentrant en lui-même, crée librement. Admettons qu'il se trouve d'autant plus libre que son talent est plus puissant. Admettons même, pour simplifier, cette proposition, pourtant discutable : l'originalité d'un artiste ou d'un penseur est le signe de la liberté de son esprit... Il nous faut ajouter aussitôt que la liberté n'exclut pas la discipline. Dans la société et dans l'Etat politique, l'ordre est le garant de la liberté. Tout en observant que le même mot change de signification quand il s'applique à des domaines différents, nous pouvons affirmer qu'il en va de l'activité spirituelle comme de la vie sociale. L'anarchie gêne la liberté, entrave la production. Le travail de l'esprit

dans l'absolu, dans quelque empyrée platonicien, antérieurement à toute production artistique et littéraire. Ce côté métaphysique ou purement logique du problème ne m'intéresse pas. Tout mon exposé et ma participation à la discussion et aux conclusions du débat montrent que je suis une méthode différente, plus empirique et plus psychologique.

[1] Si les *universaux* ne figuraient pas dans les résumés, fournis à l'avance et que nous avions sous les yeux en donnant à nos communications leur forme définitive, M. G. Cohen précisément en a parlé en termes excellents dans l'exposé présenté avant celui-ci.

créateur a besoin d'ordre, de discipline, de règles. Cela est aussi vrai pour l'artiste bohême, qui écrit dans le bruit d'un café ou dans une chambre sale et mal rangée, que pour l'intellectuel qui, travaillant dans un appartement bien tenu, pratique une exacte économie du temps. L'ordre dont nous parlons n'est évidemment pas celui qui nous engage à ménager nos forces, à classer nos idées, à recopier nos manuscrits à la machine! C'est un ordre intérieur : il coopère au développement et à la naissance de l'œuvre comme le sang participe à la vie de nos organes.

L'art est invention, mais il est construction. Certains artistes partent d'une découverte, d'un motif imaginé, d'une idée nouvelle, puis cherchent et trouvent la forme qui convient à cette innovation. D'autres, semble-t-il, conçoivent d'abord un rythme, une tonalité, une forme, dont la signification, dont l'idée, ne se dégage et ne se précise que par un second mouvement. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre ne prend existence, ne devient viable que par l'union indissoluble du fond et de la forme. L'âme a besoin du corps, le corps ne peut se passer du principe spirituel, pour former un être vivant. On pourrait croire que la fantaisie pure se passe d'une forme ordonnée, organique. L'œuvre des fantaisistes, si nous la serrons de près, nous enlève cette illusion. Il y a certes des artistes désordonnés, aériens, insaisissables, ou prétendus tels. L'esprit critique, s'il acquiert la souplesse nécessaire, arrive à saisir au vol ces danseurs de corde, ces lucioles. L'humour même a ses lois. Peut-être est-il plus facile de réduire à des formules exactes le mécanisme de l'humour que le mouvement du lyrisme.

Que l'esprit humain ait besoin d'ordre, comme le corps a besoin de nourriture, cela doit s'entendre dans plus d'un sens.

L'être qui a l'impression de s'agiter en plein chaos, de ne rencontrer aucun abri, aucune barrière à quoi se tenir, aucun chemin tracé à suivre, est condamné à la folie, tout au moins à la stérilité. Si par aventure un esprit de cette espèce entreprend un ouvrage, ce sera dans un moment de rémission, où son tourbillon s'arrête, où le flot des images qui le hantent se laisse dériver dans un canal. Même la vie extraordinaire, anormale, des imaginatifs, des trouveurs, des artistes créateurs est liée à une discipline, soumise à un ordre ; leurs ouvrages acceptent, en les vivifiant, voire en les renouvelant, des formes traditionnelles, et se rangent dans des catégories.

L'ordre qui préside à la création des ouvrages de l'esprit est de deux sortes : un ordre individuel interne ; un ordre externe et collectif. Mais ce sont là deux aspects de la même réalité ; on ne les distingue absolument que par un artifice d'analyse.

De bons psychologues — tout en réservant la part de l'invention proprement dite —, estiment que l'imagination créatrice est avant tout une imagination combinatrice.[1] Avant de combiner il faut choisir. Que

[1] J'emprunte cette formule aux *Leçons de philosophie (psychologie)* de D. Roustan (1911), p. 303. Th. Ribot, dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1900) tente d'établir comment l'intuition et la combinaison coopèrent, le mélange variant avec la nature des esprits individuels. Il conclut, en résumé : «l'imagination créatrice consiste dans la propriété qu'ont les images de s'assembler en com-

la création artistique et littéraire soit plus intuitive et spontanée ou plus concertée et logique, elle est d'abord *un choix.*

Choix dans l'infinité d'éléments qui se trouvent à la disposition de chaque auteur : sensations, images, observations, souvenirs qui alimentent le courant de notre vie mentale ; documents, thèmes, réminiscences de faits et de formes qui assiègent la conscience et l'inconscient des intellectuels.

La création spirituelle est ensuite *une construction*. L'art est une mise en forme, et la forme est un ordre de construction. Les lignes jetées au hasard, les notes égrenées sans suite mélodique, les syllabes lâchées en liberté, ce sont des tentatives, plus exactement une tentation, pour les artistes des temps de crise. C'est une possibilité, c'est une limite. Mais l'art périt quand il se confond avec ses limites. Il ne conserve qu'un souffle apparent, capable tout au plus de toucher quelques esthètes décadents. Le surréalisme peut être une crise salutaire. Mais pour qu'une maladie nous fasse du bien, il faut qu'elle ranime en nous des forces de résistance et que nous en sortions guéris.

Un critique, parlant l'autre jour du dernier roman de M. Jean Giraudoux, apercevait chez l'auteur du *Choix des élues* la seule réussite authentique du surréalisme.[1] Certes la réalité n'est pas facile à reconnaître à travers les lentilles déformantes et colorées de ce conteur fantaisiste. Mais si le cadre infiniment assoupli du genre romanesque lui laisse une grande liberté, il lui propose cependant certaines limites que M. Giraudoux ne tente pas de dépasser. Et quand il travaille pour le théâtre, la nécessité d'être compris à première audition et de ne pas dérouter un public qui a l'habitude des pièces bien construites, le contraint à filtrer le flot de ses images, à inscrire la sinuosité de ses thèmes dans une intrigue articulée.

En peinture, le surréalisme tient au cubisme par un certain rapport de parenté. Or, loin de procéder du désir de prendre un bain de jouvence dans la liberté pure, le cubisme est la tentative la plus évidente de soumettre la variété de la nature à un ordre constructif, à une discipline rectiligne comme les parois d'une prison.

Ce que nous disions d'un imagier fantaisiste discipliné par les conditions du genre dramatique, nous rappelle que l'individu n'est pas autonome. L'ordre qu'il accepte pour produire ne réside pas seulement dans son esprit. Et dans son esprit même, on peut dire qu'il n'est pas seul, qu'il trouve l'étranger établi à son propre foyer.

Quel solitaire pourrait affirmer qu'il s'est fait lui-même et qu'il ne doit rien à personne? L'expérience de la vie que chacun de nous acquiert est bien une expérience personnelle. Cependant elle est aussi, et dans plus d'un sens, l'expérience des autres. Chacun de nous reconnaît qu'il serait différent s'il avait eu d'autres parents, s'il s'était formé dans un autre milieu, dans d'autres conditions matérielles et morales. Le fait qu'on parle beaucoup moins qu'il y a trente ou quarante ans des

binaisons nouvelles, par l'effet d'une spontanéité» dont il a essayé dans son ouvrage «de déterminer la nature». Il convient d'ajouter que je n'ai pas fait d'emprunts à cet ouvrage de Ribot.

[1] A. Thérive, *Le Temps* du 4 mai 1939.

lois de l'hérédité ne signifie nullement que nous échappions à l'influence physique et mentale de nos antécédents. On a seulement appris que ces phénomènes sont beaucoup plus compliqués que nos pères ne l'imaginaient, à la fin de l'ère du positivisme et du naturalisme. Notre liberté intime se meut dans un enclos dessiné par nos origines, notre formation, notre milieu, nos relations. Le caractère original d'un artiste créateur, c'est son tempérament natif corrigé par les influences qu'il a subies.

L'adolescent, l'adulte, qui se mettent à dessiner, à composer, à écrire, obéissent à ce don inexplicable qu'est le talent ou la vocation ; ils cèdent à cet appel mystérieux qu'on appelle l'inspiration. Mais ils se soumettent aussi à des habitudes. Consciemment ou non, ils imitent des modèles. Il est bien rare que le premier ouvrage d'un débutant ne porte pas la marque d'un ou deux maîtres favoris.

Certains psychologues, dont je ne connais du reste l'œuvre que par ouï-dire, insistent sur l'importance des schémas préconçus dans nos activités et la conduite de notre vie. Nous nous conformons à des plans, à des sortes d'épures dessinées dans notre conscience. Ces projets dirigent notre volonté comme ces calques fixés à côté de la machine à broder que l'ouvrier suit de la pointe de son pantographe pour diriger les mouvements du métier mécanique.

L'idéal de beauté qui préfigure l'ouvrage de l'artiste n'est pas né du seul jeu de son imagination. L'ouvrier d'art veut faire aussi bien que son maître, ou mieux que les maîtres. Il veut se distinguer en se mesurant à eux, parfois en s'efforçant de leur ressembler le moins possible. N'est-ce pas reconnaître que, de toute manière, consciemment ou non, positivement ou négativement, l'artiste subit l'influence de ses prédécesseurs?

On objectera peut-être qu'il s'agit des conditions générales de la production littéraire et que nous sommes loin de considérer les genres. Mais nous y venons ; nous y sommes.

Les modes, les conventions, les règles agissent sur la création de l'artiste d'une manière analogue à l'action des modèles individuels. Il est infiniment difficile de saisir l'âme d'un poète et d'arrêter dans une formule utilisable le principe de son originalité. Il est beaucoup plus aisé d'observer, de définir, et par conséquent d'imiter ses procédés, les formes qu'il a choisies pour s'exprimer. Si tout artiste supérieur se crée une forme personnelle, les formes ne sont pas strictement individuelles. Les modes, les conventions, les règles sont des généralisations, des abstractions, qui se transmettent aisément. Les *genres* littéraires sont des conventions ou des catégories, définies par des caractères distinctifs, régies dans les cas extrêmes par des règles strictes, et qui imposent à la matière une forme déterminée.

Comment ces conventions collectives agissent-elles sur la création individuelle de l'artiste? De bien des manières, sans doute. Mais cette multiplicité d'effets se ramène aisément à deux.

Premièrement les conventions et les règles des genres soutiennent l'artiste dans son effort créateur, le stimulent et le guident. Ces cadres réguliers restreignent et délimitent le champ dans lequel le travail de l'auteur va s'exercer. Diminuant les possibilités, ils facilitent le

choix des éléments, l'acte même de l'invention. Puis les cadres, les règles livrent à l'écrivain des moyens auxiliaires pour ordonner sa construction, pour soutenir son développement.

Pour faire bref, je m'en tiens à une théorie sommaire. Mais il va de soi qu'on l'a induite des faits particuliers. Par exemple, il est assez facile de discerner dans une pièce de Molière ce qu'il emprunte à la tradition et aux conventions du genre, ce qu'il y ajoute de son crû. L'expérience donnera des résultats particulièrement probants si on l'applique à l'*Ecole des maris* et à l'*Ecole des femmes*. Ces deux comédies marquent en effet dans l'œuvre de Molière une transition entre la période où il imitait la comédie littéraire de ses prédécesseurs, et celle où il aura mis au point la technique de la grande comédie de caractère. Mais jusqu'à la fin, les pièces de Molière permettent de reconnaître assez aisément de quelle manière les données du genre et l'apport personnel de l'auteur se sont combinés et multipliés. Cependant des ouvrages comme l'*Avare* et le *Malade imaginaire* ne pèchent certes pas par défaut de sève et de tempérament. Mais le génie de Molière est de ceux qui renouvellent les genres tout en tirant la plus grande utilité des conventions qu'ils ont acceptées. Cette disposition à se soumettre aux conventions, mais à les utiliser pour se grandir, est un des traits de l'esprit classique.

Pour apprendre la peinture aux petits enfants, on leur donne des albums où sont imprimées des figures qu'ils n'ont qu'à remplir de teintes plates. Symbole du travail de beaucoup d'artistes : ils enluminent des modèles ; ils remplissent des cadres préparés. Sans doute, le poète original, l'écrivain de valeur, ne se contentent pas de cette activité subalterne. Mais — l'exemple de Molière et des grands classiques nous le rappelle, — le talent ni même le génie ne se confondent avec l'originalité ; et l'originalité ne consiste pas uniquement dans la hardiesse de l'invention.

Les plus grands poètes ne sont pas forcément ceux qui ont inventé et formé les genres. La formation des genres est une œuvre collective, qui s'effectue par étapes successives. Assurément, un génie, un talent puissant marque le genre dans lequel il s'exprime plus fortement qu'un auteur de troisième ordre. Mais il arrive, en certains pays et dans certaines périodes, que les plus grands écrivains soient ceux qui ont tiré parti des règles, mis à profit les genres consacrés, pour s'exprimer avec un art parfait, avec une intensité jusqu'alors inconnue.

Les règles, les genres n'ont pas une valeur absolue. Rien d'absolu ne se rencontre au royaume terrestre des productions de l'esprit humain. Cependant la valeur des genres est permanente. Leur rôle est prépondérant chez les nations traditionnelles, dans les siècles classiques, où l'art admet comme principe et comme ressort l'imitation des meilleurs modèles. Mais les genres apparaissent aussi, par une sorte de génération spontanée qui tient à leur nécessité psychique, dans les civilisations neuves, chez les peuples qui se soucient peu de régularité et d'esthétique raffinée. On sait comme l'art populaire est généralement traditionnel. Il met en œuvre des acquisitions anciennes, avec une fidélité qu'on pourrait dire superstitieuse. L'art populaire exploite et prolonge des

inventions collectives — collectives par addition d'apports successifs, et non par une coopération de tous à l'invention primitive. Dans son développement, les innovations individuelles considérables se présentent aussi rarement que les mutations brusques et transmissibles dans l'évolution des espèces vivantes.

La discipline des genres agit encore d'une seconde manière. Non seulement elle participe au travail créateur en le facilitant. Mais encore elle établit entre l'auteur et son public des relations plus aisées, elle tend de l'un à l'autre des fils de communication.

Si l'on en croit la critique des créateurs, les novateurs auraient toujours à lutter contre l'incompréhension du public. Il est vrai qu'un artiste d'une forte originalité, qui ne veut pas faire de concessions au goût dominant, choque et rebute la masse des amateurs. On l'accuse de se singulariser, de vouloir épater le bourgeois. Il ne gagne d'abord que le suffrage de quelques originaux, auxquels se joint un petit nombre de snobs. Le groupe des admirateurs grossit bien lentement. Il faut que l'auteur difficile possède beaucoup de tempérament soutenu par une longue persévérance pour conquérir enfin le grand public, ou du moins un public étendu. Cézanne dans la peinture, C. F. Ramuz dans les lettres, nous offrent deux exemples frappants de ce genre de succès, de triomphe tardif et disputé.

Ce phénomène se produit particulièrement dans les périodes de transition, pour ne pas dire de décadence, lorsque l'art, infiniment perfectionné, sur le point de se dissoudre dans la recherche et le raffinement, a besoin d'un esprit nouveau pour se raffermir. Notons que le Vaudois C. F. Ramuz, conteur et poète en prose, a commencé par pratiquer un genre et même un sous-genre bien déterminé : le roman rustique. S'il a d'abord surpris le public, ce n'est pas par la structure de ses récits, toute traditionnelle à ses débuts. Il a choqué le lecteur moyen par son style, par cette syntaxe artificielle qui est une stylisation arbitraire du langage de nos paysans suisses romands. Le genre adopté par Ramuz lui a rendu les services que la règle rend normalement à l'écrivain.

Si le novateur s'expose à demeurer incompris, dans les périodes de transition où les principes mêmes de l'art sont mis en question, il n'en va pas toujours de même.

Beaucoup de grands chefs-d'œuvre de la littérature universelle ont été adoptés par les contemporains sans résistance notable. Les spectateurs de nos grands dramaturges classiques ont subi le charme de leurs tragédies et comédies, sans chercher midi à quatorze heures, laissant à quelques critiques professionnels ou à certains rivaux inquiets le soin de chercher des défauts dans ces ouvrages supérieurs. Le public, il est vrai, n'a pas su deviner que ces pièces survivraient des siècles durant à d'autres pièces contemporaines. Il a fêté, rapporte-t-on, le *Timocrate* de Thomas Corneille plus vivement que le *Polyeucte* de son frère Pierre. Assurément le public se trompe en partie ; il faut que le temps corrige ses erreurs ou répare les injustices immédiates par des sentences qui nous semblent moins injustes. Certes, ce problème des réputations ne touche que de biais à celui des genres. Mais quoi qu'il

en soit, il est clair que les chefs-d'œuvre qui se sont imposés sans résistance ont en général réussi parce que leur nouveauté acceptait le vêtement d'une forme traditionnelle et venait se ranger dans la suite d'un genre consacré.

Pour parler brutalement, on peut dire que les conventions de l'art, que les genres et les règles sont, entre l'auteur et le public, comme un contrat qui lie un producteur et un consommateur. Le premier s'engage tacitement à livrer au second de la beauté, de l'émotion, des réflexions, des raisons de s'exalter et des moyens de se sentir vivre, mais sous une forme accessible, sans déranger ses habitudes et ses convenances.

A certains spectateurs venus d'outre-Rhin ou d'outre-Manche, une tragédie classique française, jouée selon la tradition, apparaît comme le comble de l'artifice. Le bourgeois de France y prend aujourd'hui encore le plaisir le plus naturel. Je me rappelle avoir vu jouer, il y a bien longtemps, un drame de Shakespeare sur une scène de Berlin. Un camarade suisse m'accompagnait. Formé comme moi par la lecture de nos classiques français, je sentis qu'il ne s'abandonnait pas au charme de la représentation. Au milieu d'une scène, il me confia enfin à l'oreille la raison de sa sourde résistance: Je croyais —souffla-t-il, — qu'un drame était une pièce en vers qui se jouait dans un seul décor! Dans ce cas, le préjugé du genre, au lieu de faciliter la communication et de favoriser le plaisir, empêchait le spectateur de goûter une œuvre conçue dans une tradition différente.

Un poète peut imaginer qu'il crée pour soi-même, sans aucun souci des lecteurs. En réalité, aucun créateur n'échappe entièrement à l'influence du public. Les tiers dont nous dépendons, ceux que nous estimons, ceux que nous craignons, ceux auxquels nous désirons de plaire, occupent toujours une place dans notre intimité, participent à notre vie mentale, comme des spectateurs silencieux mais exigeants, assis dans l'ombre d'une salle de spectacle.

L'art n'est pas, pour l'artiste, une jouissance pure, un exercice gratuit. Le poème attend le lecteur. Le poète s'exprime pour être entendu. Le livre est un lien social. Pour l'artiste, la création n'est une délivrance que si son message ne se perd pas dans une sourde solitude. L'œuvre d'art est un présent destiné à être reçu avec compréhension, accueilli avec reconnaissance. Pour nous plaire, un cadeau doit être enveloppé avec soin ; nous aimons tirer du paquet un objet d'une forme et d'un couleur agréables, qui réponde à notre attente, qui nous surprenne un peu mais sans nous déconcerter.

Par ces images familières, je ne voudrais pas rabaisser la théorie des genres. Mais peut-être le bon sens nous donne-t-il, en psychologie, en esthétique, autant de lumières que ne feraient d'ambitieuses abstractions. La question des genres est un cas particulier du problème des rapports de la forme avec la matière de l'œuvre. Elle touche aussi au problème des rapports de l'auteur avec le public. On pourrait employer à ce propos l'expression de *sociologie de l'art*, et rappeler le titre d'un ouvrage de Guyau que nous lisions dans notre jeunesse, *L'art au point de vue sociologique*. Mais ce seraient là de bien grands mots pour terminer une communication qui n'a pas de si hautes visées.

M. **Siciliano** félicite M. Kohler pour la netteté et la finesse de son exposé, qui semble présenter le seul inconvénient de rallier sans trop de difficulté les opinions de tout le monde.

Cependant M. Kohler ayant dit que l'esprit souffle où il veut, mais pas toujours comme il veut. et qu'il se heurte à des limites, M. Siciliano fait remarquer que ces limites, c'est toujours l'esprit lui-même qui se les impose et que, du moment qu'il se les est imposées, il a fait un libre choix, il a «soufflé» non seulement où il voulait, mais aussi comme il voulait.

Il convient avec M. Kohler que l'esprit humain a besoin d'un ordre, interne et externe. Seulement il se demande si cet ordre est offert ou imposé au génie créateur par les genres littéraires. M. Siciliano pense pouvoir l'exclure pour les grandes œuvres et les grandes individualités qui ne s'embarrassent ni de règles ni de genres. Les règles peuvent compter—et encore—pour les poètes de deuxième ou troisième ordre ; les genres littéraires ne peuvent rien et ne disent rien pour les poèmes tels que le *Roman de la Rose*, par exemple, ou la *Divine Comédie*, les tragédies de Shakespeare, *Faust*, etc., qui sont à la fois épiques, lyriques, didactiques, satiriques, philosophiques, etc., parce qu'ils représentent la somme de ces éléments humains qu'il nous plaît d'appeler lyriques, épiques, satiriques, etc.

Du reste, lorsque M. Kohler affirme avec raison que les genres servent à établir un lien et presque un *contrat*, entre le lecteur et le public, il affirme par là la fonction pratique, donc externe et empirique, du genre littéraire.

M. **Charlier** rend hommage à M. Kohler, dont la très intéressante communication a le grand mérite d'entrer dans le vif du problème littéraire en discussion. Il se demande cependant si, avant tout, il ne conviendrait pas de distinguer entre les genres qui ne sont que des formes (sonnet, ballade à envoi) et ceux qui traduisent des catégories nécessaires de l'expression littéraire. A la lumière de cette distinction apparaîtrait peut-être la légitimité d'une opinion intermédiaire entre celles des réalistes et des nominalistes aux prises dans cette nouvelle querelle des universaux.

M. S. **Etienne** (Liége) ne trouve pas contestables la plupart des propositions de M. P. Kohler ; ce qui l'étonne et même le déroute, c'est son affirmation initiale, à savoir qu'il y aurait des genres littéraires.

Il ne semble pas possible à M. Etienne de définir rigoureusement un genre ; dans tous les cas, si l'on définit la comédie, par exemple, on ne le fait qu'après coup, déduisant une formule abstraite de l'examen d'un groupe de comédies réellement existantes. Que l'origine d'un genre soit ou non transcendentale, pratiquement ni l'auteur ni le critique ne tiennent consciemment compte d'une contrainte métaphysique de toutes façons incontrôlable.

M. S. Etienne s'excuse d'apporter dans le Congrès des préoccupations professionnelles, mais que les théoriciens le veuillent ou non, notre métier est une pierre de touche. Pour l'enseignement, la classification des œuvres offre plus d'inconvénients que d'avantages ; les érudits peuvent sans danger émettre des considérations, même fausses, concernant les genres littéraires, puisqu'ils savent, d'expérience personnelle, qu'une comédie est différente d'une autre comédie d'un même auteur et que la définition d'un genre ne tient pas compte de l'originalité de chacune ; au contraire l'étudiant peut s'illusionner sur sa connaissance de la littérature, si son ambition est de grouper dans une formule des œuvres qui sont distinctes dans la réalité.

Il semble à M. S. Etienne que la notion même de littérature est ici en question; à l'inverse des sciences naturelles, dont l'objet n'est pas un individu, la connaissance de la littérature et de son histoire implique le contact avec des œuvres dont le caractère individuel est seul à justifier leur titre d'œuvres humaines et d'œuvres littéraires.

M. Marcel **Raymond** a suivi avec le plus vif intérêt l'exposé si nourri de M. Kohler. Il lui semble, néanmoins, que M. Kohler n'a pas distingué assez nettement la notion de genre de celle de contrainte esthétique. Sans doute, l'écrivain, le poète, est à la recherche d'un ordre, mais il faut remarquer: 1° que le *choix* peut être inconscient ; il y a des éléments qui s'attirent et d'autres qui s'excluent dans la genèse de l'œuvre sans que l'auteur sache toujours précisément pourquoi; 2° que les conditions et les contraintes qu'un écrivain s'impose peuvent

être le résultat de ses propres réflexions, ou la conséquence d'une exigence personnelle, et n'avoir que de lointains rapports avec les caractères objectifs d'un *genre*. Il y a des artistes qui trouvent *leur* forme, leur ordre, à l'intérieur d'un moule préexistant ; il y a d'autres artistes qui ont besoin, pour devenir eux-mêmes, de briser le moule. Il faut avouer que la philosophie des genres que nous propose M. Kohler est justifiée par l'exemple admirable de trois ou quatre génies français «classiques». C'est peut-être suffisant. Il y a cependant d'autres cas à considérer. L'important, aux yeux de M. Raymond, serait de définir des attitudes spirituelles fondamentales — la vision et le sentiment épiques de la vie, la vision et le sentiment élégiaques, ou tragiques, etc. — auxquelles viennent correspondre naturellement, à de certaines époques (privilégiées) les *genres* traditionnels. Alors, vraiment, comme dit M. Kohler, il semble que «les genres tiennent à la nature même de l'esprit humain» ; à d'autres époques, au contraire, ces correspondances naturelles — ou ces «rapports», dirait Montesquieu — n'existent pas (songeons au *genre* de l'épopée, de la *Franciade* à la *Henriade* et au-delà, au grand lyrisme de tendance pindarique de Ronsard et de Malherbe à J.-B. Rousseau et au-delà) et les écrivains s'égarent au lieu de s'épanouir dans leurs créations, qui restent, une fois achevées, «contraintes».

Ainsi, même pendant les siècles classiques (ou soi-disant tels) de la France, l'idée de genre, si elle a servi les uns, au point d'être la condition de leur grandeur, a desservi les autres.

M. **René Bray** (Lausanne) fait remarquer, à propos de l'intervention de M. Marcel Raymond, qu'il est téméraire d'affirmer que le genre de l'épopée classique n'était pas viable à l'époque moderne. L'exemple de l'Italie prouve le contraire. En France, les échecs de Ronsard, de Chapelain, de Voltaire tiennent au talent de ces poètes, non au genre. Le genre a une vie continue à travers trois siècles, jusqu'à l'époque romantique, mais sans qu'aucune œuvre atteigne une perfection suffisante pour s'imposer et durer. De même le déclin de la tragédie classique ne peut pas être attribué à l'influence des règles. Ces règles n'empêchaient pas un nouveau Corneille de naître. L'obstacle à la prolongation du genre tragique était sans doute d'ordre social : évolution des esprits vers des préoccupations nouvelles ; mais il était aussi d'ordre individuel : le talent des poètes n'était pas apte à la production d'une œuvre tragique.

M. Z. **Zaleski** (Warszawa) retient surtout la thèse finale de M. Kohler : le contrat «esthétique» entre le producteur et le consommateur. S'il y a une psychologie des genres, il la faut chercher surtout là, dans les rapports du producteur et du consommateur. Ce n'est pas à l'auteur que le genre est utile, mais au public (au point de vue didactique) et surtout à nous autres historiens de la littérature qui en faisons un jeu. (Ce terme n'a pas ici un sens péjoratif!) Ce jeu doit être basé sur la réalité. Il faut revenir à la poussée biologique, spontanée, irréductible, de parer au sentiment de la mort, d'obéir à la «volonté de durer par l'art» qui existe en nous, surtout dans l'artiste créateur. — Le roman rustique, p. ex., n'est pas un genre nouveau explicable par telle ou telle circonstance historique; cette poussée vers le roman rustique est venu naturellement, spontanément (voir la Pologne : Prus, Reymont et bien d'autres).

M. A. **Lombard** (Neuchâtel) : L'on ne peut contester le point principal de cet exposé : Les genres existent et ils fournissent à l'écrivain, surtout à ses débuts, le modèle idéal de l'œuvre à créer, la forme sous laquelle elle se présente à son imagination. On vient de dire que la tyrannie des genres a perpétué des formes surannées, et qu'elle est responsable des mauvaises épopées, des mauvaises tragédies du classicisme finissant. Mais la question est de savoir si les auteurs de ces mauvais ouvrages auraient fait mieux en se servant de formes littéraires différentes. De nos jours c'est le roman qui est en faveur et il se publie chaque année des centaines de mauvais romans : en rendra-t-on responsables la théorie des genres et les critiques qui l'ont exposée? Nous ne songeons assurément pas à regretter les bonnes tragédies ou les bonnes épopées qu'auraient fait ou pu faire ceux qui ont fait de mauvais romans ; nous n'avons pas davantage à regretter, dans le passé, les bons romans qu'auraient pu écrire les auteurs des mauvaises tragédies.

En tout cas, si la question posée est celle de l'importance qui doit être donnée, dans l'enseignement des lettres, à la notion des genres, c'est certainement M. Kohler qui a raison. L'étude de l'histoire et de la technique des genres aiderait à rétablir le sens des disciplines formelles qui s'est si malheureusement perdu dans un impressionnisme vague; nous réagirions ainsi contre la tendance d'esprit qui fait croire que l'art consiste à écrire n'importe quoi n'importe comment. Et la distinction raisonnée des genres, avec toutes les observations qu'elle comporte, est d'un grand secours pour l'intelligence des œuvres. Il en est ainsi, par exemple, pour les diverses formes du poème lyrique. Au jugement de la plupart de nos étudiants et sans doute de beaucoup de critiques, c'est une question absolument vaine et pédantesque que de savoir si tel poème est une ode ou une élégie. Il n'est pourtant pas inutile de remarquer que l'élégie, celle de Théophile par exemple ou de Chénier, étant un discours continu, permet une composition plus libre, mêle plus facilement à la plainte amoureuse la description et la narration, le détail pittoresque ou pathétique, et donne ainsi au lyrisme, avec une allure plus pressée, un tour plus personnel et intime, tandis que l'ode, resserrant la pensée dans le moule de la strophe, porte le lyrisme vers l'expression de l'idée générale, vers la poésie sentencieuse. De cette façon il n'est pas inutile de prendre garde que le *Lac* ou la *Tristesse d'Olympio* sont des morceaux strophiques.

M. **Cohen** : Je me réjouis d'avoir entendu notre collègue Kohler, de Berne, porter la question qui fait l'objet des débats du Congrès sur son véritable terrain qui est celui, tout médiéval, ainsi qu'il l'a marqué, des universaux. Querelle nullement formelle mais fondamentale : «le genre littéraire est-il antérieur à l'œuvre littéraire et a-t-il une existence réelle?»

A bien examiner les données du problème, en considérant surtout l'artiste créateur, il semble bien que le génie ne perde point son temps à créer des genres, mais s'efforce surtout d'exprimer sa personnalité dans le cadre de ceux qui existent et lui sont déjà donnés. Ni Corneille ni Racine ne créent la tragédie classique ; et si je prends les cas que l'on pourrait tenir pour désespérés, ceux de Dante, de Rabelais, de Montaigne, de Pascal, l'on pourra chaque fois nommer un genre dans lequel ils ont, comme en un moule, coulé leurs chefs-d'œuvre: *La Divine Comédie* elle-même, et ceci est ma réplique à Siciliano, a été précédée par les Songes et Visions des *Voyages de Saint-Brendan* et du *Purgatoire de Saint-Patrice*, descentes aux enfers, ascensions au Paradis, incursions dans l'au-delà.

Rabelais utilise les *Chroniques Gargantuines*, Montaigne les *Diverses leçons* de Pierre Messie, Pascal les traités d'*Apologétique*, et ceci ne diminue en rien leur puissante originalité. Ils ne la gaspillent seulement pas à créer le genre, ils choisissent dans ceux qui préexistent.

Ainsi font aussi nos créateurs les plus personnels d'aujourd'hui : ceux que je connais et ai vus au travail : un Giraudoux, et surtout un Giono. Avant de composer son *Ondine*, celui-là dispose du Conte et de la Féerie shakespearienne, celui-ci du roman régionaliste de Ramuz et de Pourrat, cadres tout trouvés pour ses scènes basses-alpines et ses aspirations naturistes.

Je donne donc mon adhésion à la thèse réaliste de Kohler avec peut-être une nuance conceptualiste, qui tient mieux compte de l'activité observée du créateur.

M. **Markovitch** (Beograd) rappelle le Congrès de Budapest, dont les séances étaient si savantes parce que le thème du Congrès : les *Méthodes littéraires* était justement celui de la controverse fameuse parue dans la Romanic Review et résumée dans le livre de M. Philippe Van Tieghem : *Les tendances nouvelles en histoire littéraire*. Donc, à Budapest, deux partis s'affrontaient : les partisans et les adversaires de l'histoire littéraire scientifique de l'école de Gustave Lanson. Nous avons à traiter ici des genres littéraires. Il aurait été très intéressant de voir s'affronter les adversaires et les partisans des genres. Pour ma part, tout en félicitant M. Kohler de sa si intéressante communication, je me poserai, non en adversaire, mais en sceptique quant à l'affirmation qu'il est véritablement possible de définir un genre littéraire. Nous connaissons, nous enseignons même les caractères «extérieurs» de la comédie, pour prendre un exemple frappant, et les lois auxquelles elle obéit. Mais nous le faisons, me semble-t-il, pour la commodité

de notre enseignement, parce que nous sommes, comme l'a dit tout à l'heure si justement M. Etienne, des professeurs qui, enseignant, se voient dans l'obligation d'expliquer une œuvre, de la définir, de définir le genre auquel elle appartient. Mais pouvons-nous toujours affirmer qu'une œuvre appartient à tel ou tel genre? Prenez par exemple la *Mouette*, comédie de Tchékov. Par son dénouement, par bien d'autres caractères, elle n'a rien d'une comédie, mais plutôt d'un sombre drame. De tels exemples font mettre en doute la légitimité des classements par genres.

H. **Cysarz** (Vorsitzender): Ich glaube, noch Einiges zum richtigen Verständnis des überaus anregenden, umsichtig wägenden Vortrags hinzufügen zu sollen.

Herr Kohler will unter den Gattungen zusehends keine generellen, abstrahierbaren Kategorieen verstanden wissen. Die Gattungen bedeuten ihm kollektive und individuelle Typen; typische Dominanten, die sich nie gänzlich loslösen lassen von der Mannigfaltigkeit des Inhalts und der im unwiederholbaren Ich verwurzelten Haltung des Stils.

Vielleicht hat Herr Kohler den Gattungsanspruch allzu liberal angekündigt. Seine Ausführungen aber zielten auf eine tiefe Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit der Gattungsbildung; auf eine Art nécessité créatrice der gattungsstrebigen Formung, die er beredt umschrieben hat. Es gilt ihm keinerlei «tiroirs». Keine wirkliche Gattung wird ausschließlich darum gesucht, weil sie «utile», «commode», «pratique» wäre (obwohl sie das nebstbei und nachträglich auch sein kann). In dieser Auffassung ging der Vortrag noch weit über alles hinaus, was man eine Grammatik oder Geometrie der Formen nennen könnte.

Gewiß, Gattungen werden von Menschen gebildet. Doch nicht zum Zeitvertreib etwa der Literaturprofessoren. Die Blumen der Wiese fragen nicht nach dem Linné'schen oder sonsteinem System. Aber wir Menschen fragten nicht unermüdlich nach Ordnungen, wäre das Pflanzenreich nicht erweislich nach Sippen und wiederkehrenden Gestaltungsgesetzlichkeiten geschaffen. Die Systematik, ebenso die Mathematik, ist nicht die Wirklichkeit. Doch sie entspricht einer Planmäßigkeit, einem Schöpfungsgedanken der Wirklichkeit selbst. Es gibt keine gesunde Pflanze, deren Organe schlechtweg unvergleichbar blieben und nicht in übergreifende Zusammenhänge wiesen. Und es gibt kein lebendiges Kunstwerk von schlechtweg willkürlicher und einziger Form. So glaube ich Herrn Kohler grundsätzlich verstehen zu sollen.

Dem Drang der Kunst nach Vielheit, Mannigfaltigkeit ist immerzu ein reziprokes Streben nach Vereinheitlichung verknüpft. Man mag dessen Wurzel fürs Erste in einer durchgängigen psychologischen oder anthropologischen Haltung suchen, in den Beharrungs- und Steuerungskräften der Konstitution oder Rasse. Oder man mag sich auf biologische Vergleiche stützen, etwa den einer Wirbelsäule: einer colonne vertébrale, die jedesmal anders aussieht und doch keinem Wirbeltier fehlt. Oder man mag in solcher Notwendigkeit eine transzendentale Bestimmung der Formwerdung sehen. Gattung ist allemal die objektive, die gesetzliche Seite der seelisch freien und besonderlichen Hervorbringung.

In diese Richtung scheinen mir die fein gewogenen und abgetönten Darlegungen Herrn Kohlers zu deuten. Sie dienen nicht der Auflösung des Gattungsbegriffs, vielmehr dessen tieferer Sicherung; sie erhellen das Kräftespiel der Gattungsbildung auf Kosten der wohlfeilen Klassifikation.

Dans sa réponse, à la fin de la discussion, M. **Kohler** insiste sur l'heureuse formule de M. G. Cohen dans son intervention: il s'agit en somme d'admettre *la réalité préexistante de la notion de genre dans l'esprit créateur*. En simplifiant un peu, c'est en effet à cette formule que se ramène la première partie de l'exposé de M. Kohler. «Je regrette, dit-il, d'avoir terminé en parlant de l'*utilité* de genre comme lien social entre l'auteur et le public. Il aurait mieux valu commencer par ces considérations «pragmatiques», et laisser les auditeurs sur l'impression de ce que j'ai dit au début. M. Cysarz aussi a heureusement mis en lumière l'élément le plus important de ce que j'ai voulu dire: montrer *la nécessité de l'ordre, de la règle, dans le processus de la création*. M. Cysarz se demande si cette nécessité est d'ordre transcendental ou d'ordre psychologique. Pour lui, sans doute, elle est transcendentale. Pour moi, cette *nécessité* interne est plutôt *psychologique*. Du psychique à

l'esthétique la distance ne me paraît pas grande. M. G. Charlier a dit très justement que nous rangeons sous le terme de *genre* des choses fort différentes. Sans doute le *sonnet* n'est pas un genre au même titre que la tragédie et l'épopée. Il est légitime de discerner, au départ, des attitudes fondamentales différentes : attitude épique, attitude lyrique, etc. Cependant, le genre est quelque chose de plus précis. Remarquez que j'ai parlé successivement d'ordre, de discipline, de règles, puis de genres, dont j'ai donné une définition. Le genre est un cas particulier. Le besoin d'ordre dans le processus créateur est un phénomène plus général. Il est évident que je n'ai pas pensé à l'enseignement en concevant ces réflexions, qui n'ont aucune prétention pédagogique. Mais si, dans nos leçons, nous devons partir de l'étude des œuvres particulières, il est utile aux étudiants que nous aboutissions à des idées générales.»

M. MANFRED KRIDL
(Université de Wilno)

OBSERVATIONS SUR LES GENRES DE LA POÉSIE LYRIQUE

Tout d'abord quelques remarques préliminaires. Je ne peux pas entrer ici dans les détails de l'«ontologie» de la poésie lyrique, mais je suis obligé d'en caractériser aussi brièvement que possible les traits essentiels, ce qui me permettra d'exposer plus tard mes propres vues sur la question des genres.

Les définitions traditionnelles répétaient sous diverses formes quelques thèses principales que l'on peut résumer de la manière suivante:

1⁰ Confrontation de la poésie lyrique avec la poésie épique. Différences : celle-ci décrit le monde «extérieur , celle-là le monde intérieur» qui est le monde propre et personnel du poète.

Or, il faut remarquer que nous trouvons dans le domaine de la poésie lyrique beaucoup de poèmes consacrés à la description de la nature. La nature, c'est évidemment le monde «extérieur» et non pas «intérieur» au sens strict du mot.

Je ne cite que deux exemples qui me seront encore nécessaires par la suite.

Charles Baudelaire : *Un jour de pluie :*

Midi sonne. Le jour est bien sombre aujourd'hui ;
A peine, ce matin, si le soleil a lui.
Les nuages sont noirs, et le vent qui les berce
Les heurte, et de leur choc fait ruisseler l'averse.
Leurs arceaux, se courbant sur les toits ardoisés,
Ressemblent aux piliers de draps noirs pavoisés,
Quand de la nef en deuil qui pleure et qui surplombe,
Le dôme s'arrondit comme une large tombe.
Le ruisseau, lit funèbre où s'en vont les dégoûts,
Charrie en bouillonnant les secrets des égoûts ;
Il bat chaque maison de son flot délétère,
Court jaunir de limon la Seine qu'il altère,
Et présente sa vague aux genoux du passant.
Chacun nous coudoyant sur le trottoir glissant,

Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel...

Heinrich Heine: *Sonnenuntergang:*

Die glühend rote Sonne steigt
Hinab ins weit aufschauernde,
Silbergraue Weltmeer,
Luftgebilde, rosig angehaucht,
Wallen ihr nach; und gegenüber
Aus herbstlich dämmernden Wolkenschleiern,
Ein traurig todblasses Antlitz,
Bricht hervor der Mond
Und hinter ihm, Lichtfünkchen,
Nebelweit, schimmern die Sterne...

Cela a l'air d'une description tout à fait épique. Néanmoins elle ne l'est pas, ce que nous prouve la suite des deux poèmes où l'élément lyrique apparaît chez les deux poètes sous forme de réflexions qui chez Baudelaire sont plus larges et chez Heine se bornent à une phrase expressive («Ich aber, der Mensch, der Niedriggepflanzte, der Todbeglückte, Ich klage nicht länger»).

2⁰ Une modification de la thèse précédente attribue au poète épique l'«objectivisme» et au poète lyrique le «subjectivisme». Mais les notions «objectif» et «subjectif» sont difficiles à préciser même dans les sciences, à plus forte raison dans la poésie. Si nous entendons par subjectivisme le «lyrisme», nous disposerons d'un grand nombre d'exemples du subjectivisme des poètes épiques (modernes) et, d'autre part, de l'«objectivisme» des poètes lyriques.

3⁰ Enfin on dit souvent que le sujet de la poésie lyrique c'est exclusivement ou au moins en majorité des sentiments personnels, des «Stimmungen», des réflexions... Sans doute, cela arrive souvent, mais non moins nombreuses sont les poésies lyriques consacrées à la description soit d'une chose (d'un objet), soit d'un personnage, soit d'un événement. Il serait inutile de donner ici des spécimens de tels poèmes ; on les trouve en abondance dans chaque recueil lyrique. Mais il faut ajouter que, pareillement au cas précédent, ce genre n'est pas non plus purement «descriptif», puisqu'il contient l'élément lyrique distinct qui s'exprime dans l'émotion qu'évoquent les objets, les personnages ou les événements.

Selon Faguet toutes les théories sont bonnes si on les prend dans un minimum raisonnable. Les théories citées plus haut comprennent sans doute aussi un petit grain de vérité. Bien que nous ne puissions pas opposer directement le monde extérieur au monde intérieur, nous sommes disposés à avouer que dans la poésie lyrique la description de la nature par exemple, porte un autre caractère que dans la poésie épique, et que c'est justement ce monde intérieur qui influe sur ce caractère, qui le définit parfois. Il en est de même ou presque de même du subjectivisme (lyrisme) et du sujet de la poésie lyrique. Ce problème sera encore traité plus bas ; nous nous bornons donc ici à faire observer d'une façon générale que la description lyrique, quel qu'en soit l'objet et quelque

«épique» et «objective» qu'elle soit en apparence, porte toujours un caractère spécial qui la distingue de toute autre description.

*

Ce qu'on appelle l'élément personnel de la poésie lyrique, cet élément dont on exagère souvent la portée, exige un moment d'attention. A l'époque où la psychologie avait envahi le domaine entier des *humanités* et y régnait presque sans opposition, il n'était que très naturel que l'on considérât toute la poésie, et surtout la poésie lyrique, comme une sorte de document psychologique. La poésie est devenue la source la plus importante de notre connaissance de la personnalité du poète. Le zèle psychologique poussait les critiques à des «découvertes» qui frisaient le comique...

Aujourd'hui la notion même de la personnalité s'est compliquée. Il nous faut distinguer entre la personnalité privée ou humaine du poète et sa personnalité lyrique (le «moi» lyrique). Et c'est cette dernière qui s'exprime avant tout dans sa poésie. Le poème lyrique présente une objectivation des états subjectifs du poète, comme dit le critique polonais Ortwin. Nous y trouvons un moment unique détaché du courant des phénomènes et cristallisé dans une forme (phase) spéciale.

Cette cristallisation est un procédé qui demande déjà quelque distance par rapport aux émotions directement éprouvées, une attitude d'observateur plutôt, «objective» donc en un certain sens. Dans ce procédé la personnalité privée du poète est déjà éliminée. Ce qu'il nous offre, ce n'est pas tout simplement une confession de faits autobiographiques, c'est une énonciation lyrique ; si un épisode biographique se trouve à sa base, cet épisode est déjà transposé, au point parfois d'en devenir méconnaissable ; son contenu se sépare de la personne de l'auteur et mène une vie indépendante, devient anonyme, universel, exprime non pas ses expériences intérieures personnelles, mais celles de toutes les âmes capables d'éprouver de telles émotions. Le poème lyrique donne une algèbre des sentiments et leur abstraction (Ortwin). La personnalité de l'auteur devient un être idéal, imaginaire, fictif, la *fonction* du poème, un de ses éléments essentiels, un élément *littéraire* (poétique) qui, comme tous les éléments littéraires, est soumis aux lois de la structure poétique qui ne sont pas des lois de la vie, à plus forte raison de la vie privée d'un homme. Ainsi la personnalité perd son caractère concret et humain et se transforme en «moi lyrique», et le «moi» veut dire à la fois «toi», «lui», «nous», «vous» — tous.

Tous les éléments d'une œuvre littéraire sont des éléments représentés (*dargestellt*, selon Ingarden). Il ne faut pas confondre leur *contenu* avec leur *construction*. Il peut bien arriver qu'une partie de ces éléments soit empruntée à la réalité matérielle ou psychique ; mais leur construction lyrique a peu de chose en commun avec cette réalité.

La construction est la force organisatrice qui d'abord *choisit* certains moments extérieurs et intérieurs de la totalité compliquée d'un «Erlebnis», composée de phénomènes très différents, puis les forme en un complexe nouveau susceptible de réaliser une fin esthétique. Dans la construction lyrique prédomine ce qu'on appelle «le tableau subjectif de la réalité», ce qui n'est pas autre chose que — selon Ingarden — *l'aspect*

relatif du monde ou — en d'autres termes — justement *l'aspect lyrique* qui diffère essentiellement de l'aspect épique et de l'aspect dramatique et se manifeste par son caractère *émotionnel*. Ce caractère résulte du rapport entre le «moi» lyrique et l'objet auquel il s'adresse. Les objets du monde extérieur ne sont que l'arrière-fond, le fondement, l'impulsion d'où naissent les sentiments, les émotions, les réflexions, les opinions...

Ce qu'on appelle «les idées» du poème lyrique et auxquelles on attribue volontiers une signification et une portée transcendante, forment, de même que les autres éléments, une partie intégrante et immanente de l'ensemble, n'existent pas en dehors de lui et ne s'en laissent point détacher sous forme de jugements *(logische Urteile)* strictement formulés sans qu'il en résulte le danger de *rationaliser* un élément qui n'a rien à faire avec la logique et le raisonnement.

*

Ces remarques préliminaires étaient nécessaires pour que nous puissions présenter la question des genres dans la poésie lyrique d'une façon plus compréhensible.

Il va sans dire que la classification de la poésie lyrique (comme, du reste, de tous les autres genres littéraires) doit être envisagée de la manière la plus large et la plus générale possible. Seules les classes les plus générales offrent la possibilité de situer la matière vivante et variée de la poésie en des cadres relativement moins schématiques.

Mais ce moyen ne suffit certainement pas. Il faut que nous tâchions d'éviter un autre danger auquel nous nous exposons en détachant de l'ensemble du poème lyrique un élément séparé, le considérant comme le plus important et le prenant par conséquent pour base de notre classification. Cela arrive quand nous divisons les poèmes lyriques selon leurs *thèmes*. Sans compter qu'une telle classification aboutit à une confusion remarquable, étant donné qu'il est impossible de tracer des frontières entre les innombrables thèmes qui étaient, qui sont, et qui seront encore le sujet des poèmes lyriques — le principe même de cette classification est intenable. Comme littéralement tout ce qui existe dans le monde matériel et psychique peut devenir sujet d'un poème lyrique (et le sujet de tout autre genre de poésie!) — le thème ne présente aucune *différence spécifique* de la poésie lyrique, ne peut pas être considéré comme sa marque essentielle, la distinguant des autres genres littéraires. Comment alors prendre cet élément pour base de la classification? Le fait qu'un poème porte sur l'amour, sur la tristesse, sur la mélancolie, sur les questions politiques, sociales, etc., ne nous renseigne donc en rien sur son caractère essentiel. Et c'est de cette «essence» qu'il faut partir pour trouver un principe de division plus rationnel et plus approprié à la poésie lyrique. Aucune classification des animaux ou des plantes ne prend pour fondement les traits qui sont communs à tous les animaux et à toutes les plantes, mais ceux-là seuls par lesquels certaines classes se distinguent. Il en serait de même si nous voulions classifier la poésie lyrique selon d'autres éléments isolés, par exemple le mètre (comme les Grecs anciens), la strophe, la rime, etc... Ce sont des éléments organiques de tout poème lyrique, mais leur valeur ne se révèle que dans la *polyphonie* de l'ensemble...

Il n'y a qu'un élément essentiel qui pénètre dans tous les détails du poème lyrique, qui est sa source et son fondement, qui détermine son thème, forme sa construction, son style, son mètre et son rythme. C'est justement *le lyrisme*, phénomène difficile à saisir, encore plus difficile à définir. Mais je crois qu'on peut le comprendre en général comme *émotion*, émotion évoquée par n'importe quel phénomène externe ou interne, et cristallisée dans une forme poétique surtout par l'intermédiaire de la *langue* (parole). Les éléments émotionnels de la langue poétique forment, en collaboration avec d'autres facteurs, le caractère lyrique de l'ouvrage. Ces autres facteurs, tels que la composition, la méthode d'esquisser les faits au lieu de les représenter d'une façon détaillée, épique — etc. sont connus et étudiés par les historiens de la littérature. Mais ceux-ci ont négligé jusqu'à présent dans leurs études et dans leurs tentatives pour déterminer les genres littéraires et de les diviser en groupes — ce facteur qui est peut-être le plus important et le plus décisif, c'est-à-dire *la langue poétique*. Langue épique, langue dramatique, langue lyrique — ce sont trois différents *systèmes* linguistiques qui contribuent en une large mesure à la définition du caractère des genres littéraires.

Je suis forcé de me borner à cette indication générale et d'en tirer les conséquences pour mon sujet principal. Or, le lyrisme qui se révèle surtout dans la langue poétique se manifeste de différentes manières dans les poèmes lyriques. Il existe une éruption *directe* du lyrisme où est représenté un état d'âme dans sa forme relativement «pure», — «relativement» seulement parce qu'une «pureté absolue» des états psychiques n'existe pas, moins encore une pureté de leurs expressions poétiques. L'amour, la colère, la tristesse, la mélancolie, etc., par le fait même qu'elles doivent être exprimées par l'intermédiaire de la parole, revêtent une forme à moitié psychique, à moitié physique, perdent leur caractère purement spirituel, deviennent quelque chose de concret, de matériel comme les mots qui nous les font connaître et qui, en partie du moins, appartiennent au monde physique. C'est une nécessité qu'on ne peut pas éviter, mais les poètes ont des moyens de «spiritualiser» la langue, de l'épurer, pour ainsi dire, et, par conséquent, d'épurer le lyrisme. Il y a des poèmes lyriques où ils ne se servent pas, pour nous suggérer leurs sentiments, leurs impressions, leurs réflexions, de moyens empruntés au monde extérieur, où ils n'introduisent aucun personnage, aucun événement, aucun phénomène de la nature, etc., mais où ils parlent directement de ce qui remplit, dans un moment donné, leur âme.

Je rappelle quelques exemples caractéristiques :

Heine :

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt', ich trüg' es nie ;
Und ich hab' es doch getragen, —
Aber fragt mich nur nicht : wie ?

Lieben und Hassen, Hassen und Lieben
Ist alles über mich hingegangen ;
Doch blieb von allem nichts an mir hangen,
Ich bin der Allerselbe geblieben.

Verlaine :

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout Espoir,
Dormez, toute Envie !

Je ne vois plus rien.
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire !

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau ...
Silence, silence !

Mais il y a d'autres cas (et leur nombre est peut-être plus grand) où le lyrisme se manifeste d'une manière plus *indirecte* par l'intermédiaire de phénomènes de toute sorte qui sont plus ou moins pénétrés d'émotion. En introduisant dans son poème lyrique des fragments de la nature, des objets matériels, des personnages enfin, vers lesquels se dirige l'émotion, le poète est forcé de les *décrire* d'une manière ou d'une autre (en principe il emploie alors la manière *lyrique)*. Ainsi entre dans le poème lyrique l'élément *descriptif*, donc un élément *épique* dans un certain sens. Nous avons ainsi une combinaison, dans un même poème, de traits lyriques et épiques. Mais le poète lyrique peut aller encore plus loin et présenter dans un poème un *dialogue* ou bien un *événement*. Ainsi fait son apparition un troisième élément, à savoir l'élément *dramatique*. Tout se pénètre mutuellement et se confond. L'analyse se trouve parfois devant une difficulté considérable de distinguer tous ces éléments et de constater quand même le caractère essentiellement lyrique de l'ensemble. Quels en sont les moyens, c'est là une question de méthodologie. Ce qui nous intéresse ici, c'est la jonction de tous ces éléments et leur pénétration par le lyrisme.

Or, nous croyons qu'il existe en général deux aspects de cette jonction et de cette pénétration lyrique. L'un d'eux consiste en ceci que l'élément descriptif *prédomine* dans l'ensemble et le lyrisme s'y manifeste d'une manière très discrète. Cette prédominance est, naturellement, apparente (car le lyrisme l'emporte dans tous les cas), la manifestation du lyrisme s'effectue parfois par quelques mots seulement ou par quelques expressions, parfois faisant connaître d'une manière plus efficace la présence du sujet («moi») lyrique, son attitude envers le monde extérieur, la relativité de cette attitude, etc.

L'autre cas se présente dans les poèmes lyriques où le monde concret n'est qu'un *prétexte*, qu'une pure fiction, un état d'âme, comme on dit ; il est clair que cette question de prétexte existe aussi dans le premier cas, mais elle n'y est pas aussi distinctement posée et exprimée. Ici, au contraire, l'émotion s'exprime d'une façon plus claire et plus nette *par* la description *même* (et non pas par des moyens en dehors d'elle) à l'aide de phénomènes du monde réel. Pour mieux comprendre la description lyrique (dans les deux cas) il n'est pas de meilleur moyen que de la comparer avec une description purement épique (dans *Hermann*

und Dorothea, par exemple) où n'existent que des faits et des objets, et d'où toute émotion est, par principe, éliminée.

Quelques exemples des deux genres. Le premier est assez bien représenté par les deux poèmes de Baudelaire et de Heine, cités au commencement de nos remarques. Quant au second il suffit de rappeler les strophes suivantes de Verlaine :

SOLEILS COUCHANTS

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.

Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trèves
Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants, sur les grèves.

ou bien de Heine :

Im Walde wandl'ich und weine,
Die Drossel sitzt in der Höh' ;
Sie springt und singt gar feine :
„Warum ist dir so weh?"

„Die Schwalben, deine Schwestern,
Die können's dir sagen, mein Kind ;
Sie wohnten in klugen Nestern,
Wo Liebchens Fenster sind."

Nous aurions alors deux genres principaux de la poésie lyrique : *la poésie lyrique pure ou directe* et *la poésie lyrique descriptive ou indirecte.* Il va sans dire et il résulte de ce que nous avons dit plus haut que tant le premier genre que le second n'existe en réalité que rarement sous une forme absolument «pure» ; par conséquent des subdivisions sont possibles, et même désirables pour mieux préciser les différents aspects du lyrisme, mais toujours dans les cadres indiqués.

Chaque thème lyrique (tel que ceux énumérés plus haut) peut être présenté sous une de ces deux formes essentielles. Purs ou descriptifs peuvent être des poèmes lyriques portant sur l'«âme» du poète (Ich-Lyrik), où il se caractérise lui-même, ses attitudes et ses impressions. Il en est de même de la poésie amoureuse (une sorte de «Du-Lyrik») ; ses éruptions peuvent avoir un caractère «amorphe» (au point de vue du sujet naturellement), ou bien l'érotisme (l'amour) peut se concentrer autour d'un personnage *décrit*, autour d'un événement, d'un phénomène extérieur ou intérieur. Un thème religieux se présente sous forme d'expression directe de sentiments de foi ou bien sous forme indirecte de

description des œuvres de Dieu. Ce qu'on appelle poésie méditative (poésie de réflexion) ne se soustrait point à cette classification. Les éléments de pensée «philosophique», de réflexion, de programme politique ou social s'expriment par des raisonnements directs (évidemment à caractère lyrique) où on pose une question générale, un problème, en en tirant des conclusions ou en le laissant au lecteur; ou bien le problème est présenté sous la forme d'un exemple, de la description d'un événement etc. Le lyrisme prend alors aussi les deux formes indiquées.

GOETHE: *NATUR UND KUNST*

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst, in abgemessnen Stunden,
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammen raffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

DIE NEKTARTROPFEN

Als Minerva, jenen Liebling,
Den Prometheus, zu begünst'gen,
Eine volle Nektarschale
Von dem Himmel niederbrachte,
Seine Menschen zu beglücken
Und den Trieb zu holden Künsten
Ihrem Busen einzuflößen;
Eilte sie mit schnellen Füßen,
Daß sie Jupiter nicht sähe.
Und die goldne Schale schwankte,
Und es fielen wenig Tropfen
Auf den grünen Boden nieder.

Emsig waren drauf die Bienen
Hinterher, und saugten fleißig;
Kam der Schmetterling geschäftig,
Auch ein Tröpfchen zu erhaschen;
Selbst die ungestalte Spinne
Kroch herbei und sog gewaltig.

Glücklich haben sie gekostet,
Sie und andre zarte Tierchen!
Denn sie teilen mit dem Menschen
Nun das schönste Glück, die Kunst.

Je m'approche de la fin de mes remarques. Je me rends très bien compte que ma proposition de classifier les genres de la poésie lyrique n'est nullement une révélation. Mais les autres tentatives pour résoudre ce problème ne le sont pas non plus. A vrai dire le problème de la classification n'est pas un des plus importants de la théorie littéraire. C'est

une question plutôt pratique que d'introduire un ordre possible dans une matière extrêmement difficile à grouper, de faciliter l'orientation dans les matériaux littéraires et les études qui les concernent. Néanmoins les classifications sont nécessaires, et je crois que la mienne. la plus générale possible, permet d'éviter le danger de couper en morceaux d'une manière schématique la vivante individualité des œuvres littéraires. D'autre part, ce qui est plus important, c'est qu'en prenant pour base cette classification nous nous débarrassons d'une foule de travaux inutiles et improductifs concernant les problèmes «idéologiques» et «philosophiques» des poèmes lyriques (résultat nécessaire de la division selon les thèmes) ainsi que toutes les questions «psychologiques», la personnalité du poète et sa *«Weltanschauung»* y compris. Au lieu de ce travail nous allons nous occuper de problèmes plus essentiels, en tout cas plus proches de la poésie lyrique — du *lyrisme* et de ses différentes manifestations. Notre tâche devient l'étude des formes pures et descriptives du lyrisme, de la pénétration et de la transformation de l'élément soi-disant épique dans la poésie lyrique, des différents moyens de l'utiliser et des différents moyens de le déformer par le lyrisme. Je crois que cela nous approche beaucoup plus de l'intelligence de la *poésie* en général, ce qui est après tout notre but principal.

M. **Bonnard** s'élève contre la distinction que M. Kridl établit entre la poésie directe pure et la poésie lyrique descriptive, essayant de montrer par l'exemple d'un sonnet de Keats que pareille distinction est arbitraire.

M. Georges **Lafourcade** (Grenoble): Il y a antinomie, du moins en apparence, entre un aspect de l'inspiration lyrique, dont on souligne le caractère «pur», spontané, primitif, et la complication minutieuse des formes. Cela tient évidemment à la liaison étroite du genre avec la musique (chœurs des tragédies grecques, ballades de Machault). Mais cette nécessité de l'accompagnement musical n'est-elle pas en elle-même significative? Loin d'être individuelle et spontanée, l'inspiration du lyrique primitif a besoin de s'appuyer sur des règles et des formes extérieures, d'être soutenue, *accompagnée*. C'est que le lyrique doit soit affirmer puissamment son individualisme, soit surtout exprimer de grandes émotions collectives. Dans un cas comme dans l'autre il est amené à simplifier, à exagérer ou du moins à magnifier. Le processus modifie singulièrement la spontanéité supposée de l'inspiration. Le poète doit en effet forcer le ton, et pour ainsi dire *tenir la note*. D'où un artifice qui est précisément celui de la parole chantée. La poésie lyrique est-elle donc l'expression des sentiments personnels? N'est-elle pas plutôt le meilleur moyen de dissimuler ou de déformer les sentiments proprement personnels? On rejoint ici la Théorie des Masques d'Oscar Wilde : c'est seulement à l'abri d'un masque, et point en son nom personnel, que l'artiste s'exprime pleinement. Michelet ne se révèle-t-il pas plus que Hugo ou Lamartine? Le *Chastelard* de Swinburne n'est-il pas plus vrai que ses grandes odes eschyliennes? Il ne s'agit évidemment pas des formes lyriques mineures plus simples, comme l'élégie ou l'épître. Mais justement le mot «lyrique» prête là à confusion ; les genres mineurs devraient s'appeler d'un autre nom les apparentant à leur inspiration différente : intimiste, autobiographique, confidentielle. Quel rapport entre le Ronsard des *Odes* et celui des *Discours ?*

M. **Kridl :** Je ne classe pas la poésie sur la base de l'émotion ; je propose seulement comme une sorte d'«hypothèse de travail» de définir le lyrisme comme «émotion». Il va sans dire que nous retrouvons l'élément affectif dans la poésie épique autant que dans la poésie dramatique, mais cet élément n'y est pas *essentiel*

comme dans la poésie lyrique, ne pénètre pas *tous les autres* éléments. Le poème de Heine cité dans ma communication n'est pas du tout une exception. Nous trouvons de tels poèmes de «pure émotion» en abondance chez tous les poètes lyriques. La question de l'«Ich-Lyrik» et de la «Du-Lyrik» est aussi ancienne que la poésie lyrique elle-même. Les «genres» de la poésie lyrique existent depuis son commencement et n'ont rien à faire avec les époques littéraires.

Je suis tout à fait d'accord avec M. Lafourcade en ce qui concerne les «masques lyriques».

TROISIEME SÉANCE

Président : M. CHARLIER

M. BÉLA ZOLNAI

(Université de Szeged)

LA BALLADE ÉPIQUE

(Remarques et contributions.)[1]

L'existence du genre «ballade épique» présente aux recherches de riches possibilités du point de vue littérature comparée, cette dernière prise dans le sens qu'on lui attribuait avant la guerre, c'est-à-dire : histoire des thèmes littéraires, variations des motifs, pérégrinations des sujets, dénommées par un terme allemand *Stoffgeschichte.* En effet, la ballade épique n'est-elle pas le genre littéraire dont les sujets ont subi, dans les cadres de sa propre histoire ou dans ceux d'autres genres, les avatars les plus intéressants? Celui où la fable importe, se transporte partout et semble l'emporter sur les autres éléments de l'œuvre... Ne trouve-t-on pas, en cherchant par exemple la parenté internationale d'une ballade populaire telle que la chanson vénitienne : *La povera Cecilia,* et dans une même famille, la fable très répandue de la «novella italiana» du Rinascimento ; une nouvelle du Français Goulart (1618) ; une tragédie de Claude Rouillet ; une ballade catalane ; une pièce de Shakespeare, *Mesure pour mesure* (1604), drame sévère inspiré de *Promos et Cassandra* de Whetstone et qui a été plusieurs fois l'objet des recherches des comparatistes ; une ballade populaire hongroise remontant au seizième siècle, et jusqu'à l'opéra de la *Tosca* et à une légende slovaque moderne recueillie aux environs de Cassovie en Hongrie septentrionale.[2] Ne pourrons-nous donc pas fixer pour point de départ à notre enquête cette première constatation de l'importance du sujet pour la ballade épique, constatation que nous avons dû faire en essayant de placer ladite ballade hongroise parmi les ramifications

[1] L'auteur de ces quelques pages s'excuse avant tout de ne présenter ici que des échantillons fragmentaires de ses recherches, en se réservant de les compléter ultérieurement, d'après le programme qu'il a publié dans les Résumés du Congrès de Lyon (1939, p. 8—10).

[2] Cf. notre étude : *Sources italiennes d'une ballade hongroise,* dans Revue des Études Hongroises, 1926, p. 158—166.

du sujet de la *Povera Cecilia*, Vénitienne qui a cru sauver la vie de son mari en sacrifiant son honneur?

Vu la grande littérature critique qui, dans les cadres de chaque littérature nationale, s'occupe de l'histoire des ballades et qui a élucidé les questions de détail et dressé de vastes synthèses, parmi lesquelles nous relevons celle de M. Wolfgang Kayser sur l'histoire de la ballade allemande,[1] la tâche qui nous importait ne pouvait pas être celle de rivaliser avec les historiens spécialistes du genre. En évitant de nous perdre dans l'abstrait ou dans le domaine des principes et sans vouloir faire une métaphysique des genres, nous devions, en plus, nous contenter de rester dans l'empirisme des détails, d'essayer de donner quelques vues d'ensemble et de proposer de modestes suggestions concernant les affinités qui relient certains faits même éloignés l'un de l'autre. Ce que nous pouvions apporter de nouveau dans ce «rapport», basé sur un matériel beaucoup trop incomplet, c'était d'attirer l'attention sur une province encore peu étudiée du monde balladique, nous entendons la ballade du dix-neuvième siècle, cultivée surtout dans les pays de l'ancienne monarchie des Habsbourg ; sur cette floraison attardée du genre où il devient définitivement «genre» par son caractère conventionnel, — puisque *genre* veut dire toujours un peu «convention» : formation poétique à la portée de tous et qui nous présente plus apparemment les qualités du genre que les spécimens exceptionnels appelés aussi chefs-d'œuvre. Comme M. Kohler vient de le dire dans sa communication : il y a toujours un trait de collectivité dans le culte d'un genre...

I

Comme toutes les formations littéraires qu'on peut qualifier de «genre», de «style», de «goût», de «tendance», la ballade peut être envisagée, elle aussi, de deux points de vue. Nous devons la supposer comme possible à toutes les époques et dans tous les pays, indépendamment de toute évolution historique et correspondant nécessairement à un état psychologique de l'homme : le besoin d'éterniser un événement tragique ou comique dans un court récit ayant une forme plus ou moins fixe. Dans cette conception «ahistorique», la ballade devient une formation poétique ou plutôt un cadre général comme la fable, la tragédie, l'épigramme sous sa forme primitive d'épigraphe, etc. Il n'est pas difficile de découvrir certains motifs de la ballade moderne chez les Anciens, tel, par exemple, que la situation poétique (correspondant à une réalité généralement humaine) du héros qui prend congé des siens, scène qui se trouve déjà chez le poète Homère ; ou bien le personnage du chevalier tuant les dragons, trésor du folklore international, héritage mythique des Hercule et des Siegfried et qui réapparaît dans les ballades, prétendues populaires, anglaises, et dans les ballades littéraires s'inspirant de la fable[2]. Si l'existence des motifs ne suffit pas à prouver la possibilité de la naissance multiple du genre, voici le fameux poème

[1] *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin, Junker, 1936, 328 p.
[2] Cf. p. e. *The legend of Sir Guy* (Percy); Schiller : *Der Kampf mit dem Drachen.*

de Bacchylide, *Thésée*, que certains spécialistes[1] de la littérature grecque ont désigné comme conforme aux exigences de la «ballade héroïque», supposition qui paraît pourtant manquer de fondement, puisque la seule présence des éléments épiques et dramatiques ne suffit pas à transformer un dithyrambe en ballade: ce sont les intentions du poète qui font le genre, sans parler du fait que l'existence d'un genre exige une tradition, un lien quelconque qui relie les spécimens de la même «structure» à travers l'espace et le temps. Y a-t-il un lien qui ramène le *Romancero* à Bacchylide? La supposition que la préexistence de «ballades» héroïques aurait servi de préparation aux épopées homériques[2] ne nous apporte, non plus, rien de positif pour établir une origine «antique» ou une filiation trois fois millénaire de la ballade...

Si l'on veut encore aller plus loin dans cette direction, on arrive au domaine de l'enfantement primitif et subconscient de toute production intellectuelle, et on se trouve devant les théories des folkloristes modernes qui expliquent la naissance de deux «formes», semblables, mais séparées par le temps et par l'espace, comme produit naturel des conditions semblables et de la même constellation psychique[3]; ou bien on retourne au romantique Goethe cherchant partout derrière les manifestations humaines des forces mystérieuses et croyant retrouver, dans son exaltation de la ballade «populaire», la forme primitive (Urform) de toute poésie dans ce genre chéri, où les éléments de la poésie ne sont pas encore séparés.[4]

Revenant aux chemins plus réels des faits historiques, nous devons reconnaître, avec M. Van Tieghem,[5] que la ballade ne remonte pas plus loin qu'au moyen âge et qu'elle doit être comprise et définie dans des cadres historiques. Certes, les difficultés de définir et d'isoler le genre «ballade épique» ne disparaissent pas si on le considère comme un genre historiquement développé et conditionné. Dans le cours de la littérature universelle, la ballade n'apparaît pas tout de suite et toujours avec la netteté décisive qui pourrait lui prêter les traits d'un genre unique et conscient de lui-même. Des formations littéraires ont surgi qu'on pourrait ranger, en raison de certains points de contact, voire même d'affinités, sous la même formule. Nous voudrions pourtant les séparer de la ballade

[1] Cf. p. e. I. Hegedüs, dans son commentaire de Bacchylide, Budapest, 1903, p. 24 et 134.

[2] Cf. Drerup: *Poétique d'Homère*, vol. I. Je note, à titre de curiosité, qu'il s'est trouvé un savant philologue (Nägelsbach, cité par P. Holzhausen, Zeitschrift für deutsche Philologie, 1883, 130) qui prétendait que certaines odes d'Horace seraient en vérité des romances!

[3] Cf. p. e. Ch. Marót: *Survivance*. Deuxième Congrès International d'esthétique, Paris, Alcan 1937. Cf. encore du même auteur: *Refrigerium*, Szeged, Acta Univ. 1937, p. 156. („Unmöglich konnte man doch eine regelrecht evolutionistische Reihenfolge Geschehnissen aufdrängen wollen, welche viel mehr als von historischen, gedanklichen Faktoren, von innen aus, d. h. durch die Gleichheit der psychischen Gestaltung, Resonanz emotionaler und voluntaristischer Imponderabilien usw. determiniert wurden.")

[4] Cf. les essais de Goethe: *Naturformen der Dichtung* (Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Divan) et *Betrachtungen und Auslegung zur Ballade* (Kunst und Altertum). Cf. encore W. Kayser, o. c. p. 1 et suiv.

[5] *La question des genres littéraires*. Helicon, 1938, p. 97.

épique pour arriver ainsi à une formation littéraire qui ait une histoire cohérente et où la tradition constitue une lignée ininterrompue. La «ballade» dont Molière constatait la disparition : *«La ballade à mon goût, est une chose fade ; Ce n'en est plus la mode ; elle sent son vieux temps.»* (*Femmes sav.*, III, 5.) Ce petit poème accompagné de musique et de danse qui porte le nom de *ballade*, la «ballade à envoi», forme lyrique de construction fixe datant du XII[e] siècle[1] et qui s'est maintenue, en perdant sa construction rigoureuse, jusqu'à Musset et à Victor Hugo voire même à Paul Fort, doit être éliminé de notre genre, malgré l'effort de certains savants[2] qui verraient dériver la ballade épique de la ballade à danser. Cette hypothèse d'une origine populaire et «dansante» de la ballade, genre produit uniquement par une collectivité (où «populaire» et «collectivité» seraient encore à définir), a été vivement attaquée, comme on le sait, dans le livre de Madame Louise Pound,[3] étude d'intérêt général pour tout ce qui dans l'histoire littéraire est en rapport avec les produits soi-disant populaires et qui a démontré, entre autres, que le nom même de la *ballade*, l'unique preuve de l'existence des anciennes «danses épiques», n'a été donné qu'au XVIII[e] siècle aux récits épiques de l'Écosse.

En l'état actuel des choses, la ballade populaire doit être considérée, elle aussi,[4] comme une création de poètes individuels vivant en communauté avec le peuple. Seulement, qu'elle ait fleuri en Ecosse, en Scandinavie,[5] en Hongrie, en Serbie ou dans les pays balkaniques, la ballade populaire n'entre dans les cadres de notre histoire de la ballade littéraire proprement dite qu'en tant qu'elle l'a fécondée souvent par ses inspirations qui, présentant un degré littéraire plus ancien et plus primitif, pouvaient donner l'illusion de venir des sources intarissables du génie primordial de la race en question. Les ballades d'un Goethe ou d'un Arany réunissent toutes les perfections de l'art littéraire : les ballades populaires n'ont qu'une valeur de musée. Elles subsistent néanmoins, ou plus précisément : elles subsistaient encore au dix-neuvième siècle, en état de primitivité souvent supérieur aux artifices

[1] Cf. Frederic J. A. Davidson : *Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade*, Diss. Halle, 1900.

[2] Heusler (Germ.-Rom. Monatsschr. 1922, p. 16) ; — F. Brunetière (Grande Encyclopédie); — Ch. Ferenczi, sur les ballades populaires de Transylvanie (en hongrois), dans Egy. Philologiai Közl. 1912, 204;—R. Gragger: *Ungarische Balladen*, Berlin, 1926, Introd.; — Francis B. Gummere : *The popular ballad*, London, 1907, 14 etc. — Kayser, o. c. 4; cf. encore la riche bibliographie donnée par cet auteur, p. 304, n. 5.

[3] *Poetic origins and the ballads*, 1921. (Je ne connais cette publication que par le livre de M. Kayser, o. c. p. 5.)

[4] Cf. par exemple ce que dit d'Homère M. Ch. Marót (*Les origines du poète Homère*, Extrait de la Rev. des Ét. Homériques, 1934) : „. . . l'Iliade et l'Odyssée sont sorties de l'invention de poètes magnifiques, mais vivant dans la communauté poétique. . . Les épopées grecques n'étaient point de la poésie populaire dans le sens que Vico attribue à ce terme, ni ne peuvent être dues à la technique d'un grand poète moderne.“ (P. 15 et 17.) — Kayser (o. c., p. 5): „. . . Die Ballade ist ursprünglich Kunstdichtung, von einem bestimmten Dichter geschaffen, dessen Werk dann allmählich vom Volk aufgenommen und umgewandelt wird.“

[5] Cf. Mohnike : *Altschwedische Balladen*, 1836 ; — W. Grimm : *Altdänische Heldenlieder*, 1811; — Warrens : *Schwedische Volkslieder der Vorzeit*, 1857.

de certains littérateurs ; la haute littérature s'abaisse de temps en temps pour se rafraîchir à la limpide rivière de cette poésie. Il y a là un problème que nous devons, sans essayer de le résoudre, écarter de nos considérations fragmentaires. En tout cas, nous pouvons constater néanmoins que la ballade — sauf dans ses formes ironiques ou philosophiques — est le genre qui a le plus de rapports avec le folklore et l'ethnologie.

Le *conte* (La Fontaine) et la *fable* en vers doivent également être exclus du genre ballade. Ces formations épiques ont leur propre tradition, leur style, leurs modèles, leurs chefs-d'œuvre. Ce qui les sépare définitivement de la ballade, c'est l'esprit moralisateur ou bien, s'il y a une communauté de sujets, la forme trop «épique» du récit se rapprochant de la nouvelle en prose, l'absence d'émotion lyrique et de construction dramatique. Il va sans dire que le *fabliau*, ancêtre libertin du conte qui d'ailleurs n'a pas renié son père, ce représentant de l'esprit gaulois et qui a fécondé la nouvelle italienne et la comédie française et les «philosophes» mêmes, — n'entre pas dans les cadres de la ballade épique. Au plus, pourrait-on demander s'il n'a pas inspiré quelques ballades à sujet comique...

La *chanson historique*, si répandue en France et en Allemagne au seizième siècle, si importante pour la formation de l'opinion nationale en Hongrie jusqu'au dix-huitième siècle, manque d'une qualité essentielle à la ballade: la composition dramatique et l'unité intérieure de l'action psychologique.

Abstraction faite de ces genres plus ou moins voisins, la «forme pure» même de la ballade épique et le fil historique de sa propre évolution se trouvent souvent enchevêtrés dans des formations qui se confondent avec lui. La *légende* religieuse et profane est une variante de cette catégorie et qui se trouve partout où la ballade fleurit. Les deux genres vivent dans une espèce de symbiose. Les miracles, l'intervention du Dieu chrétien, sont toujours prêts, quand il s'agit, dans l'atmosphère tragique de la ballade, de donner un dénouement au problème insoluble ou de punir un coupable détesté par l'auteur... Cette intervention qui transforme facilement la ballade en une légende chrétienne est présente dans le *romancero* espagnol qui, avec son sujet spécial lié à l'Espagne, à une époque précise et par son milieu de luttes entre Chrétiens et Musulmans, forme un genre à part dans ce grand cadre qu'on pourrait dénommer le trésor des ballades. Voici par exemple la romance de la mort des deux Carvajales exécutés bien qu'innocents, sur l'ordre du roi Don Fernando, qui sera trouvé, à son tour, mort mystérieusement à la date indiquée par ses victimes ; le poème finit par la pieuse conclusion que voilà la punition de la justice divine.[1] Dans ce beau temps idyllique de la poésie européenne, depuis 1765 jusqu'au milieu du siècle dernier, où l'ambition des littérateurs et des érudits fut de retrouver, de rééditer, de recueillir en volumes[2] quelques ballades, populaires ou de la

[1] Em. Geibel et Ad. Friedr. von Schack : *Romanzero der Spanier und Portugiesen*, Stuttgart, Cotta 1860, p. 243.

[2] Voici quelques-uns de ces recueils : A. Loève-Veimars : *Ballades de l'Angleterre*, Paris, 1825. (Bibl. Nat. : „Yk 2101".) — A. Fontaney : *Ballades, mélodies et poésies diverses*, 1829. (Lanson, Bibliogr. N° 18026.) — Mohnike, o. c. — A.

«haute» littérature, en les commentant et en les annotant à l'usage des savants et des belles âmes : la *légende* sainte faisait toujours et nécessairement partie d'une telle publication. La célèbre *Légende du fer à cheval (Legende vom Hufeisen)* de Goethe, chef-d'œuvre et modèle de la légende, figure encore parmi les «paraboles» de ce poète. Dans la poésie autrichienne, la légende devient inséparable de la présence des ballades. Johann-Nepomuk Vogl, poète médiocre mais très populaire, surtout grâce à ses ballades, avait publié, en 1845, un recueil où toutes les subdivisions du «petit poème épique» se trouvaient réunies sous le titre *Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden.*[1] La ballade, devenue lecture des familles,[2] comme le *Béranger des familles* (Paris, Garnier), attire dans son domaine tous les genres voisins. Deux poètes amateurs, L. Bowitsch et A. Gigl, ont eu l'ambition de remplir deux volumes de produits plus ou moins balladiques de l'empire des Habsbourg sous le titre *Österreichisches Balladen-Buch*, parus à Vienne en 1856. Parmi ces poèmes, les *légendes saintes* ont reçu droit de cité, avec rang égal à celui des ballades proprement dites. Citons la légende de *Christophore,*[3] géant rustique que le hasard de pouvoir porter l'enfant Jésus ramène à la vie dévote; une autre[4] nous montre le pauvre François d'Assise en extase parmi ses oiseaux, sans que l'auteur se donne la peine d'inventer une action quelconque à son «histoire»; une troisième[5] raconte un épisode de la vie du Juif errant etc. La légende sainte devenait alors en Hongrie une des ambitions des grands poètes de la première moitié du XIX[e] siècle. Un des plus beaux poèmes de Vörösmarty, légende d'une fine spiritualité avec une subtilité incomparable dans les expressions, raconte l'aventure d'un ange qui descend sur terre pour y trouver la femme dont l'amour est véritable et pourtant chaste, et qui n'en trouve qu'une seule, en la personne de la fille de Louis d'Anjou, roi de Hongrie, fiancée au roi de Pologne... Ainsi, comme il convenait aux temps du «biedermeier»,[6] un trait de sentiment national se mêle à l'histoire qui est «à

Nancey : *Lieds et ballades, imités d'Uhland* (Troyes 1876). [F. E. Duméril : *Lieds et ballades germaniques*, essai de bibliogr. Paris 1934, 151.] — K. G. Ritter von Leitner: *Balladen und Romanzen*, 1825; du même auteur : *Balladenkranz*... — Joh. Nep. Vogl : *Balladen und Romanzen*, Wien, 1835; du même auteur : *Blumen* (Romanzen, Lieder), Wien 1852. — C. Schurig : *Deutsches Balladenbuch*, Leipzig, Wigand, 1852. — Alexandri : *Ballades populaires de la Roumanie*, Paris, 1855. (Bibl. Nat. : „Yo 115.") — An. Grün : *Robin Hood, Balladenkranz nach altengl. Volksliedern*, 1864.— *Magyar balladák könyve*, I—II, Pest, 1860. — W. Doenniges : *Altschottische Volksballaden*, 1852. — Hub : *Deutschlands Balladendichter*, Karlsruhe 1865. — A. Millien : *Ballades et chansons populaires tchèques et bulgares*, Paris 1894. — J. Nida : *Ballades et romances, traduites de l'allemand*, St-Quentin, 1873. (Bibl. Nat. : „Yh 3209".) Entre 1869 et 1877, il existait en Angleterre une «Ballad society» qui publiait ses «reports» à Hartford. (Cf. Bibl. Nat. : „Yk Réserve 246.")

[1] Cf. R. J. Binder : *J. N. Vogl und die österreichische Ballade.* Prag, 1907, p. 33.

[2] Cf. p. e. : *Old english ballads*... with fifty illustrations. London, Ward and Lock, 1864. (Bibl. de l'Académie Hongr., Germ. ir. 0.500.) Collection dans laquelle, parmi les anciennes ballades, s'en trouve une de W. Scott...

[3] J. L. Blahetka : *Christophorus.* (Vol. I, p. 65.)

[4] K. M. Böhm : *Die Romanze* (!) *vom heiligen Franz.* (Vol. I, p. 73.)

[5] Braun von Braunthal: *Ahasver und die Nürnberger Schuster.* (Vol. I, p. 104.)

[6] Cf. notre publication sur *Le style «biedermeier» dans la littérature*, Szeged, Acta Universitatis, 1935.

lire» *(legenda)* par les âmes pieuses. Ajoutons encore que la légende sainte reçoit même l'élément comique, à preuve un récit de Jean Arany,[1] légèrement ironique, il est vrai, quant à l'authenticité de son histoire et augmentant les mésaventures apocryphes de saint Pierre qui reçoit une nouvelle leçon morale de la part de Jésus-Christ. Le même Arany, grand poète des ballades hongroises, a su réunir en un poème épique la légende patriotico-historique (allem. «Sage») et la légende religieuse, traitant des faits et gestes de saint Ladislas, roi de Hongrie et vainqueur des païens. Jusqu'au commencement de notre siècle on trouve en Hongrie un savant littérateur qui réunit en un volume les légendes de la littérature universelle,[2] parmi lesquelles se trouvent des poèmes de Longfellow, de Simrock, de Victor Hugo, de Rostand etc. Tout cela montre que la *légende*, si souvent incorporée à l'histoire de la ballade, mériterait d'être étudiée à part comme un genre plus ou moins distinct. Ce que nous venons de dire de la *légende* prouve encore que le modèle une fois créé — ici la *Légende* de Goethe — la formule persiste et puise ses inspirations de préférence dans les genres voisins.

Après cette petite excursion, revenons à la date de 1765, date des *Reliques of English Poetry* de Thomas Percy, et acceptons pour base d'une enquête historique sur le genre ballade que la ballade épique n'a pas été connue de l'antiquité et doit sa naissance aux littératures en langue vulgaire. L'humanisme et le goût classique du dix-septième siècle français l'ont ignorée; raison de plus pour constater qu'elle est un genre «romantique». Il apparaît dans les littératures modernes à une époque de décomposition et au moment de l'individualisme littéraire en état de naissance, alors que la critique a définitivement renoncé à jamais codifier la poésie. La ballade, avec son caractère instable, se nourrissant de tous côtés, s'adaptant aux époques et aux climats, porte l'empreinte de ce moment fécond de cosmopolitisme littéraire et d'inflation populaire... Elle n'a jamais eu ni législateurs ni règles, comme la tragédie classique française resserrée dans ses limites étroites. Elle est un genre nécessairement romantique, autant dans le sens «ahistorique» du mot qu'en tant qu'appartenant à une grande vague romantique. En raison de ses qualités qui sont là sans préparation théorique, sans aucun programme défini, faisant irruption dans la vie littéraire d'une façon volcanique : c'est le genre le moins «pur», réunissant en soi tragique et comique, lyrisme, épopée, drame. Personne ne lui a imposé ses lois et il existe pourtant avec une vie plus spontanée, infiniment plus variable que les genres «savants» qui ont reçu dès leur naissance une prescription quant à leur construction, tels que l'épigramme artificielle, le sonnet esclave heureux de sa forme, les chansons anacréontiques, les élégies en distiques, etc.

[1] *Le violon.* Trad. allem. R. Gragger : *Ungarische Balladen.* Berlin, 1926, 120 (Die Geige). — Sur Arany cf. Éd. Sayous: *Arany, poète national hongrois.* Revue chrét. 1893, p. 139—151. — *Visages de Hongrie.* Presses univ. Budapest, 1938, 360. — Hankiss et Juhász: *Panorama de la litt. hongr.* Paris, Kra, 1930, p. 31.

[2] Gyulai Á. : *Legendák könyve*... Cf. Kreszta R. : *A magyar verses legenda története.* Kolozsvár, 1912, 112. (Histoire de la „legende" en Hongrie.)

II

Le genre qu'on cultivait en France quelques dizaines d'années avant 1765 était la *romance*, représentée surtout par des poèmes de Moncrif, et ce n'est que de la jonction de cette romance avec la ballade à la Percy que le genre ballade littéraire se forme définitivement en Allemagne, où les premières ballades sont encore dénommées *romances*. La ballade à la française apparaît sous une forme qui mérite de retenir notre attention du point de vue général. Le genre s'adapte au génie de l'époque, rationaliste et sentimental en même temps, et se nomme *romance* sans se douter encore du populisme de Percy et de ce qu'il deviendra en Allemagne. Le titre du premier recueil de ce genre à la mode en France fut le *Recueil de romances tendres et burlesques*, paru à Paris, en 1773. Cette «tendresse» et ce «burlesque» montrent l'aspect double d'un genre qui n'a pas encore trouvé l'idée et l'attitude qui le consacreront genre sublime et national. Aussi est-il obligé dans la plupart des cas de vivre une vie subordonnée, dans les cadres d'un autre genre, comme partie chantée dans des vaudevilles. Très caractéristique est la manière dont Rousseau définit la romance dans son *Dictionnaire de musique* (1768) : «Air sur lequel on chante un petit poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique». Aucun pressentiment dans cette définition ni de l'importance ni de la gravité dont la ballade se revêtira au-delà du Rhin. Sans sortir de l'atmosphère du vaudeville, la romance s'en tient à cet état de jeu poétique où la musique l'emporte et où les tristes événements mêmes ne sont pas pris trop au sérieux. En somme un poème inoffensif qui ne bouleverse pas la tranquillité des belles âmes et des cœurs tendres, comme il résulte de ce que Rousseau ajoute : «Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre...» Les ballades de Goethe faisant sentir quelque idée métaphysique, les ballades shakespeariennes d'Arany ont très peu en commun avec cette simplicité voulue et artificielle de l'époque préromantique.

Il semble que les traditions de l'Antiquité qui régnaient encore en France au temps des romances pour être plus accentuées même quelques lustres plus tard, que ce goût classique et le monde de la mythologie païenne fussent hostiles à la formation de la ballade grand genre pathétique et digne des poètes de premier rang en Allemagne.

L'histoire du genre en pays allemand[1] présente également quelque intérêt du point de vue général. D'abord la ballade allemande, cherchant les possibilités d'un genre nouveau, se nourrit à ses commencements d'adaptations et d'imitations. On s'inspire des romances de Moncrif, de Favart, de Marmontel, de Saint-Peravi, de Berquin, de Senecé où souvent le tragique de l'histoire est présenté avec une ironie qui s'amuse de son propre attendrissement. Le milieu littéraire n'était pas encore

[1] Cf. P. Holzhausen : *Die Ballade und Romanze bis Bürger*, Zeitschr. für deutsche Philologie 1883, p. 129 et suiv.

mûr ni prêt à recevoir les inspirations anglaises et celles des ballades populaires. Il fallait que le Sturm und Drang, ce romantisme à tendances populaires, arrivât pour que les ballades anglaises pussent féconder le terrain. Le genre lui-même est soumis — paraît-il — au déterminisme du «moment» et du «milieu». Une longue préparation, — «la nature ne connaît pas de sauts» — et tout d'un coup il appara t un chef-d'œuvre, type du genre «nouveau» et modèle pour toujours : la ballade *Lénore* de Bürger qui ressemble à ses précurseurs comme une fugue de clavecin à l'orage. «La nature ne fait que des sauts» — devrions-nous dire plutôt : tout est présent et possible et toutes les variations se produisent en l'évolution littéraire...

III

Ce qui nous intéresse encore ici comme ayant un caractère typique, c'est le fait que la ballade, après sa floraison dans la haute littérature, devient un patron facile à imiter par la main des poètes mineurs, voire même dilettantes. La ballade d'Europe Centrale, léguée aux épigones par les grands classiques en état de perfection, est désormais une formation poétique accréditée et accessible à tout le monde, et il a fallu un demi-siècle pour que le genre, après des tâtonnements nouveaux dans une nouvelle langue, inspiré de l'étranger et retrempé dans les ballades populaires du pays, puisse atteindre une deuxième fois à la hauteur d'un genre sublime et classique : avec Jean *Arany* et en langue hongroise. Avant d'arriver à ce but des milliers de ballades devaient surgir pour disparaître aussitôt et pour continuer ce courant de popularité d'un genre, nécessaires pour faire naître, dans ce même genre, un chef-d'œuvre.

Pour nous faire une idée de ce qu'était la ballade au point le plus inférieur de son existence, mais à l'époque où elle a eu sa plus grande expansion, j'ai tenté une statistique sur les 306 poètes représentés en 1856 dans le fameux recueil des ballades autrichiennes que nous avons déjà cité. Le nombre, 306, des auteurs de ballades montre, à lui seul, suffisamment, la grande vogue du genre et la facilité avec laquelle les professions les plus éloignées de la poésie prenaient part à l'activité commune d'augmenter le trésor des ballades. Parmi ces 306 bardes nous avons compté 59 fonctionnaires impériaux, royaux ou princiers, en partie jouissant d'une retraite bien méritée ; 24 professeurs ; 12 officiers ; 10 bibliothécaires et archivistes-paléographes ; 18 rédacteurs de journaux ; 10 médecins ; 4 employés des douanes et des contributions ; 5 diplomates ; 3 libraires et imprimeurs, 2 linguistes ; 8 ecclésiastiques parmi lesquels 3 réguliers, un chanoine et un archevêque ; 6 comtes, 13 barons et baronnes, 1 prince, 1 chevalier et 16 simples nobles ; 3 juges, un secrétaire d'Etat, 3 conseillers à la cour, 3 officiers de police, 2 cheminots, et un représentant de chacune des professions suivantes : navigation, théâtre, apothicairerie, notariat, plus un rentier et un bijoutier. On pourrait dire que toutes les professions plus ou moins intellectuelles se piquaient de figurer un jour dans quelque Livre de ballades. C'était surtout l'occupation du fonctionnaire administratif qui s'adaptait à cet esprit que révélaient les ballades : loyalisme, patrio-

tisme, culte des légendes locales, sentiment religieux, respect pour les grands noms de l'histoire. Ce qui ne doit pas nous étonner : les censeurs même qui exerçaient une fonction sévère et peu romantique au temps de la Sainte-Alliance et de l'absolutisme après 1848, ne se privaient pas du plaisir de risquer un produit de leur fantaisie, souvent stérile d'ailleurs. Dans cette Europe Centrale si paisible en comparaison avec notre époque, des poètes amateurs d'occupations bourgeoises et qui n'avaient rien de déréglé dans leur conduite de vie, se réfugiaient de préférence dans le moyen âge guerrier et chevaleresque. Voilà la ballade conforme à la définition donnée hier par M. Cohen : *rêverie médiévale du romantisme.* Un comptable à la cour impériale, un sous-chef de la distribution des envois postaux, un officier de l'État civil, un sous-préfet, un chef de gare voyaient leur vie couronnée par la publication d'une ou deux ballades qu'ils fabriquaient soigneusement, après avoir fait des recherches historiques et consulté les meilleures prescriptions poétiques. Et tous ces produits étaient accueillis par un public bienveillant, ne réclamant que des ballades et encore des ballades. Le poète de ballades J. N. Vogl a eu une si grande réputation qu'il fut élu membre de plusieurs sociétés savantes et que l'Université d'Iéna s'empressa de lui conférer le titre de docteur *honoris causa*... Le chevalier Leitner, auteur d'une *Couronne de ballades*, l'a reçu de l'Université de Graz. En un mot : écrire une ballade est devenu l'occupation des gens qui se respectent. C'est là, à la vue de cette production en masse des ballades, qu'on peut parler de la *décadence* d'un genre. Les naturalistes prétendent que certaines espèces d'animaux, avant de disparaître, atteignent une taille immense et sont à la hauteur de la perfection possible pour cette espèce. Il en est un peu ainsi de l'ontogénèse du genre ballade qui a dû disparaître en pleine floraison morale et en pleine grandeur physique. Pour le présent, on peut dire qu'il n'existe plus et qu'il serait même contre le bon goût et le bon ton de la part d'un poète de se préparer à écrire une ballade. Les genres sont, paraît-il, irrévocablement enracinés dans le sol qui les a produits et qui les a reçus en partage. Écrire une ballade serait aujourd'hui une simple imitation, pastiche manquant de sincérité psychologique.

IV

Comme le fleuve passant par des terrains de compositions différentes et recevant de tous côtés des affluents sera altéré et modifié dans sa synthèse chimique, les genres subissent des transformations diverses s'ils persistent à travers les époques et ne sont pas conditionnés par une seule époque comme par ex. la tragédie française disparaissant nécessairement avec le XVII[e] siècle.

A l'époque caractérisée par cette riche floraison de la ballade que nous venons de mentionner, en Allemagne, en Autriche et en Hongrie la littérature était souvent marquée d'un goût que les critiques allemands ont dénomé «biedermeier» et que nous pourrions qualifier en français de «pseudoromantisme bourgeois». Pour caractériser cet esprit, citons les mots concis par lesquels M. Van Tieghem définissait le *biedermeier*

à propos de la communication, au Congrès d'Amsterdam, de M. Walzel et d'une contribution à cette question si discutée que je venais moi-même de publier dans les *Acta* de l'Université de Szeged.[1] Voici les mots de M. Van Tieghem qui nous serviront aussi à élucider certains aspects de la ballade épique :

«Un goût bourgeois, sentimental sans grandes passions, rêveur sans élans, réaliste sans crudité, loyaliste en politique, respectueux de la religion mais sans ardeurs mystiques, se plaisant aux paysages gracieux et modérés, aux fleurs, aux oiseaux, aux scènes d'intérieur, aux intimités souriantes ou tendres, au pays natal, à l'idylle bourgeoise — en nette réaction contre le romantisme impétueux et passionné, négateur ou prophétique, exotique, excessif ; et aussi éloigné de l'*art pour l'art* que du réalisme cru et de la vie telle quelle.»[2]

Ce pseudoromantisme bourgeois se manifeste dans les ballades de la première moitié du XIXe siècle sous trois formes : dans un trait sentimental et familier, dans des sentiments de loyalisme et dans cette érudition pédantesque et contraire à toute inspiration romantique dont les auteurs de ballades font souvent étalage pour s'acquérir une authenticité historique.

Cette espèce de terreur que M. Hankiss, dans sa communication, attribuait à la *ballade idéale,* sera plutôt évitée dans ces ballades pseudoromantiques, spécimens les moins purs du genre. Dans notre cas la ballade s'est retournée vers ce principe qui a été lancé par l'Allemand Gleim déclarant, en 1750, que ses romances ne doivent qu'émouvoir «tendrement» les lecteurs. Comme, en général, et à l'instar des rapports romantisme-préromantisme, le *biedermeier* avait, lui aussi, son «prébiedermeier» au XVIIIe siècle, cette même douceur, cette émotion au ralenti se retrouvent dans plusieurs ballades de l'époque Louis-Philippe.

Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, la jeune fille qui se fane et meurt comme une fleur, obéissant aux lois familiales ou à d'autres volontés cruelles, est un personnage typique dans ces ballades.[3] La jeune fille d'un roi nordique, après avoir perdu son père et son fiancé, meurt d'une mort lente :

«Die schöne Königstochter, vor Grame welkt sie ab ;
Die Liebe zog sie nieder, zog nun sie in das Grab.»[4]

Une des héroïnes du poète hongrois Vörösmarty est restée éternellement poétisée dans cette attitude de langueur mortelle après avoir appris que le chasseur égaré que sa famille avait recueilli — la scène est semblable à celle de la fameuse *Partie de chasse de Henri IV* de Collé[5] — n'est autre que le bon roi lui-même. Et la ballade finit par ces mots attendrissants :

«Elle se fana comme les lys qui tombent,
Image de chasteté et de langueur.»

[1] *Le style biedermeier dans la littérature,* Szeged, 1935.
[2] Revue de Synthèse, 1936, p. 258.
[3] Cf. p. e. Carl Frh. v. Braun : *Der Fluch.*
[4] Franz v. Braunau : *Das Freien um die Königstochter.*
[5] Cf. Revue des Études Hongroises, 1923, p. 125.

Dans une ballade de Franz von Erco *(Der Sänger von Burgund)* le ménestrel chassé du pays pour avoir gagné importunément le cœur de la fille du comte, retourne après des années au château et apprend que sa belle est depuis longtemps morte de douleur en pleine jeunesse, partie pour le ciel puisque «l'amour n'est pas une chose terrestre». Alors le troubadour invente une mort vraiment «biedermeier» : il se penche sur le tombeau de sa bien-aimée pour y mourir, servant, à demi vivant encore, de monument à la défunte.

Ne croyons pas que cet attendrissement, ce trait sentimental fussent le privilège des châtelaines et des filles de roi. Le roi, l'empereur même se dévoile comme un monarque larmoyant dans le vrai sens du mot, dans une ballade de Collin *(Kaiser Albrechts Hund)* : le sévère Albert, voyant la magnanimité de ses deux fils, les embrasse en pleurant de joie, déclarant ensuite devant une cour profondément touchée par cette scène de famille que l'homme est tout de même bon en sortant des mains du Créateur. Sur quoi le patriote-poète, d'un patriotisme idéologique qui vise à l'unité de l'empire autrichien, conclut que la gloire des Habsbourg ne pourra jamais fléchir tant qu'il y aura des princes de ce nom... Dans une autre ballade, de Fr. Kaiser *(Der Zweikampf)*, deux chevaliers espagnols, en train de se battre en duel, à un moment du combat s'attendrissent mutuellement, se jettent dans les bras l'un de l'autre et leurs yeux voilés semblent dire : le monde est trop beau pour y propager l'homicide...

Le fidèle serviteur est resté, depuis les épopées homériques, un personnage traditionnel du monde chevaleresque. Jean Arany, le grand poète épique de Hongrie, en a sculpté un modèle éternel vers le milieu du siècle précédent. Le poète «biedermeier»[1] croyait devoir aller plus loin encore: il nous a légué le portrait de l'esclave qui, libéré par son seigneur, renonce à cette liberté, tant il aime son bienfaiteur. Et tout cela se passe en pleine époque 48, aux temps du renouveau des idées de liberté de la Révolution et parallèlement aux chansons maudissant le «tyran», devenu fantôme obligatoire de toute poésie patriotique. A l'opposé du portrait du tyran, le biedermeier propage le portrait du clément monarque qui pardonne les fautes de ses loyaux sujets.[2]

Un des clichés de la ballade à la portée de tous est emprunté au drame historique, celui-ci devenu également conventionnel dans beaucoup de ses motifs. Il faut qu'une tragédie historique de l'époque bourgeoise consacre au moins une de ses grandes scènes, le commencement, la péripétie ou le finale brillant, à la traditionnelle salle du trône. C'est là également, et non pas devant un palais classique, que les actions de la ballade se passent, remplissant d'une mise en scène brillante le poème de «couleur» locale, c'est-à-dire historique. Les rois balladiques passent une grande partie de leur vie assis sur leur trône,[3] entourés de leurs vassaux et des galants sabreurs du royaume. Ils ont rarement une femme, mais souvent deux fils de caractère opposé. Tout se concentre

[1] Cf. p. e. C. V. Hansgirg : *Der Diamant von Bagagene.* (L'auteur est né en 1823.)
[2] Cf. Joh. Langer : *Das Pagenbette* (1830).
[3] Cf. Fr. Haas v. Oertingen : *Der Reichstag zu Regensburg.* — Ritter v. Leitner : *Der Herr des Meeres* (1825).

alors en cette salle des actes. On y apporte les cadavres, le roi y distribue la justice, les grands jurent de partir en guerre, on y fait l'entrée solennelle.[1] Et le rejeton lointain d'une famille historique s'apprête, dans son paisible bureau de ministère ou dans le silence de son manoir provincial, à décrire soigneusement la pompe de vêtements féodaux dignes d'un film américain costumé et à grand éclat. La ballade épique devient alors l'expression du lyrisme de l'auteur.

Le poète «biedermeier» ne cache d'ailleurs nullement qu'il est intéressé à son histoire. Il fait l'aveu, à la fin de son poème, qu'il a trouvé le sujet et en même temps l'objet de ses sentiments dans telle et telle revue d'historiographie locale, sa principale source d'inspiration, faute d'impressions vécues.[2] La citation de sa source sert en même temps à prouver l'authenticité de la fable souvent incroyable à un public de petits bourgeois. Souvent cette réalité historique — appelée par Jean Arany «créance épique» — est supportée par quelques données précises que le poète ajoute à son récit : la date exacte de l'événement ;[3] des notes savantes expliquant les termes historiques qui se trouvent dans le texte poétique ;[4] l'indication que l'action représente une légende locale de tel et tel village, etc.

*

Voilà quelques échantillons des particularités que le genre ballade peut nous présenter. Ces remarques fragmentaires, résultats d'une enquête très incomplète, n'avaient d'autre prétention que de vous convaincre que la question mérite d'être étudiée, approfondie et poursuivie.

M. **Folkierski** voit deux périodes dans l'histoire de la ballade artistique : la grande ballade — Bürger, Goethe, Mickiewicz —, et la queue du genre : la ballade *biedermeier*. Il serait intéressant de scruter les réticences de la France. Il attire l'attention sur les quatre ballades de Chopin et, en général, sur la ballade musicale. Du propre aveu de Chopin nous savons que ses ballades ont été écrites après lecture des ballades de Mickiewicz. Avec toutes les restrictions voulues, et en toute connaissance des difficultés du problème, il y aurait lieu ici de confronter musique et poésie, de noter certains parallélismes d'élan et d'envolée, d'*humour* et de tragique. On dépasserait ainsi la limite des genres et on se trouverait devant la nécessité d'envisager une brisure dans le système de cloison-étanche qui, même aux yeux d'un critique d'art, continue à séparer les arts différents.

M. **Hankiss** félicite M. Zolnai de la richesse de sa documentation. Il voudrait insister sur l'apogée esthétique de la ballade dans l'œuvre de Jean Arany et dans les ballades sicules. Là, la ballade n'est plus liée à aucun *isme* exclusivement; elle s'est détachée du moment, du milieu, de la mode littéraire : elle est devenue le cadre idéal pour recevoir l'expression d'un cas psycho-pathologique dans le plan de l'art le plus pur. Romantique par son intensité passionnée, par le choc émotionnel qu'elle nous communique, elle est classique par la lumière qu'elle jette sur les replis obscurs du cœur humain et par la maîtrise de forme qu'elle exige du poète-artiste.

[1] Cf. L. Bowitsch : *Der größte Sieg.*

[2] Cf. les mots de H. J. v. Collin, à la fin de sa ballade *Kaiser Albrechts Hund :* «Die Mär hat überliefert ein glaubenswerter Mann, Der Hortenburger Hormayr...» Notons bien que ce Hormayr, éditeur savant d'almanachs historico-patriotiques, fut un contemporain de Collin.

[3] Collin : *Herzog Leopold vor Solothurn* (1307). — Kaltenbrunner : *Der Heldenpriester* (Okt. 1841).

[4] Cf. Legis : *Todtenruf,* où le sens des mots comme «Walhalla» est expliqué en note.

M. Grabowski : Comme M. Zolnai a parlé de l'importance de la ballade dans les littératures nationales, il paraît nécessaire de mentionner aussi les littératures polonaise et russe, où la ballade joue un rôle important à l'époque préromantique. Mickiewicz a créé de véritables chefs-d'œuvre dans ce genre. La ballade vit encore en Pologne dans la production du grand poète lyrique Jean Kasprowicz.

M. Markovitch : Quand j'ai reçu le petit livre des résumés des communications du Congrès, les sujets qui ont retenu tout particulièrement mon attention étaient ceux que devaient traiter M. Sorrento : *Le genre littéraire et la poésie populaire* et M. Zolnai : *La ballade épique*. J'ai moi-même abordé récemment ce genre de problème dans *Helicon* à propos de la poésie populaire yougoslave. Le sujet traité par M. Zolnai est fort intéressant et remarquablement présenté. Mais M. Zolnai a laissé de côté l'apport du folklore dans la poésie populaire et dans la ballade épique. Il aurait dû peut-être insister davantage sur ce que la ballade épique doit à la ballade populaire et ensuite aux *Romanceros* et à Macpherson. L'inspiration populaire de la ballade épique ne s'est pas éteinte, de nos jours même. M. Murko a publié il y a quelques années un très curieux recueil des poésies populaires yougoslaves qui chantent les hommes et les choses de l'époque moderne. On trouve aujourd'hui des chanteurs qui célèbrent les événements contemporains, les héros et les inventions modernes : l'automobile par exemple.

M. Zolnai : Il y a un facteur constant : la langue, le génie national. Les genres sont déterminés et liés par le génie de la langue. Le français inspire la conformité aux règles ; l'allemand, l'individualisme, la diversité ; aussi les genres sont-ils plus flottants dans la littérature allemande ou ils y manquent tout à fait. Plus les critiques augmentent le nombre des genres, moins on en trouve et plus on arrive à ne voir que des créations individuelles, uniques. Le génie se crée le genre ; les autres travaillent dans le genre. Sans pouvoir prouver l'existence des genres, il faut croire à leur existence...

HERBERT CYSARZ

(Universität München)

DIE GATTUNGSMÄSSIGEN FORM-MÖGLICHKEITEN DER HEUTIGEN PROSA

Ich will von den problematischesten Gattungen reden, den prosaischen. Dies unter der dreifachen Fragestellung, die sich aus unseren Erörterungen bereits abgesetzt hat.

Erstlich : Welche sind die prosaischen Gattungen? So lautet die empirisch-historische Frage, die nie erschöpfend beantwortet, immer nur bis an die Gegenwart herangeführt werden kann.

Zum Zweiten : Was ist die prosaische Gattung — eine Notwendigkeit des Objekts oder des Subjekts, eine Gesetzlichkeit der individuellen Form oder Formung — oder was sonst?

Und drittens : Welche schöpferischen Kräfte drängen nach der Gattungsbildung, mögen wir die gebildeten Gattungen auch nie begrifflich ausschöpfen? Kein System erreicht die lebendige Vielfalt der Pflanzen, doch wir würden nicht immer neue Systeme suchen, gäbe es nicht eine Art von Ordnung, von Organisation, von évolution créatrice

und nécessité collective auch in der Pflanzenwelt — wie in allem Lebendigen.

Die Prosa — oratio prorsa, proversa, die vorwärtseilende Rede gegenüber der bildenden, Gebilde „machenden" poesis — die Prosa ist die Kunst, an der so gut wie alle mitwirken: fast wie an der Sprache selbst, dem namenlosen Gesamtkunstwerk der Nation. Sie birgt die Möglichkeiten der reichsten Besonderung und der empfindlichsten Anpassung an die Geschichte. Wie weit indessen fügt sich ihre Vielheit in notwendige Formen? Wie weit verdichtet sie sich zu Gattungen der Dichtung, nimmt sie typische Haltungen, gemeinsame Wesens- und Wertmaße an?

Leicht fällt es, die Prosa stofflich zu sichten — ohn Ende: psychologischer, historischer, sentimentaler, Heimat- und Reise-, Erziehungs- und Abenteuer-Roman, das kann beliebig fortgesetzt und fortgespalten werden.

Uferlos auch die Klassifikation des baren Ausdrucks, der Gebärde— Gliederung etwa nach den vier oder einundzwanzig Temperamenten. Solch formale Einteilung hat schon die alte Rhetorik getroffen, mit den drei genera dicendi, von Theophrast bis Cicero und Quintilian. Allerdings hat gerade diese Betonung, diese Verselbständigung der Form die Prosa vielfach zerstört. Bereits mit Gorgias aus Leontini fängt das an; schon er nimmt alles Recht und Vermögen der Dichtung auch für die Rede in Anspruch: die beste Rede sei poetisch, die beste Dichtung rhetorisch.

Im deutschen Schrifttum hat vornehmlich das Barock die Prosa rhetorisch, mitunter asianisch verschnörkelt, gebauscht und gestreckt. Dann hat zumal die Romantik die Prosa lyrisch und musikalisch gelockert. Und so weiter bis zum Expressionismus.

Dementgegen geht die klassische Linie unserer Prosa, die von Luther über Goethe und Stifter in die Gegenwart führt, auf eigenzügig prosaische Prosa. Auf eine Prosa, die sich unhörbar, ja unsichtbar macht, um desto schmiegsamer Hand an die Gegenstände zu legen. Die Form der klassischen Prosa muß sich von selbst verstehen wie die Vornehmheit, muß „je ne sais quoi" bleiben wie der Takt, ungeschminkt wie die Wahrheit und in guten Zeiten die Schönheit. So etwa Hans Carossa, Emil Strauß, Agnes Miegel, auch einige Ostmark-Deutsche in Grillparzers, dann Rilkes Spur. Hier sucht die Prosa das größte, das epische Weltgesetz, das „sanfte Gesetz" Adalbert Stifters, nach dem die Sterne kreisen und die Uhr des Gewissens schlägt. Legt nun am Ende gar die Prosa ihre beste Kraft in den Gegenstand selbst, hinter dem sie verschwindet? Und bedarf es hierzu der Dichtung?

Nietzsche sagt etwas scheinheilig: „Man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, daß beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird." Liegt füglich alle Kunst der Prosa in der kunstvollen Kunstlosigkeit, Unkünstlichkeit des Worts? Was trennt sie alsdann von schlichterer Unkunst? Droht nicht die folgende Gefahr: Wie heute zusehends in der Technik stärkere Form- und Phantasie-Kräfte am Werk sind als in der Musik, wie heute die festliche Volksversammlung, die kundgebend-vollziehende Feier der

Hunderttausende dramatischer genannt werden muß als vieles was auf den Bühnen vorgeht, beginnt nicht ähnlich die Prosa aus der Kunst in die Sprache der Wirklichkeit und Geschichte hinüberzufließen, vielfach die Kunst zugunsten dieser abzudanken?

Schon längst sind zumindest in Deutschland nicht nur die breitesten, auch die tiefsten Umwälzungen der Prosa öfter von außerdichterischen Bereichen als von der Dichtung ausgegangen: von Luther, von den Mystikern, von Herder und Fichte, von Schelling und Hegel und dem Gefolg des Idealismus, von den großen Geschichtsschreibern und Theoretikern der Folgejahrzehnte. Ich brauche gar nicht von der Macht der politischen Prosa zu reden. Schon die Wissenschaften, voran die Geisteswissenschaften haben eine Art von hinweisender („deiktischer") Prosa geschaffen, die weitum in unser Schrifttum wirkt. In solcher Sprache hat Jacob Burckhardt die Renaissance—manche Zweifler behaupten „erfunden": eine zweifellos folgenreiche Erdichtung in zweifellos nicht vorweg dichterischer Sprache. Oder wie weit strahlt noch Oswald Spenglers blick- und beweggewaltige Prosa, Verfahren und Gesinnung beiseite, in die Epik von gestern und heute. Oder sogar gewisse Wortprägungen des Philosophen Martin Heidegger; die stieben wie Funken durch unser Schrifttum und zünden fort wie die klingenden Verse, die offenbarenden Bilder führender Lyrik.

Man blicke nur in die Schaufenster unserer Buchläden! Da liegen viel weniger epische Dichtungen aus als zeugnislegende Bücher; Kriegsbücher, Biographieen, Rechenschaftsberichte aller Art; Reise-, Berg-, See-, Jagd-, Tierbücher, Länderbeschreibungen, kultur- und volkskundliche, politische und historische Prosa. Auch in England — so heißt es oft, angesichts schon eines Shaw, gar eines D. H. Lawrence, eines Aldous Huxley oder Charles Morgan — beginnt jede Grenze zwischen Dichtung und psychologischer, soziologischer Studie zu schwinden. Erfolge, wie sie die Genannten, wie sie aber auch Hamsun, Bunin, Sillanpää, Timmermans, Ramuz und andere bei uns hatten, waren zu gutem Teil mehr Zeugnis- als Dichtungserfolge. In solcher Zeugnislegung beruht denn eine hohe Verantwortlichkeit gerade des Prosaikers, der am raschesten von Land zu Land geht, am offensten Volk und Volk einander begegnen läßt.

Natürlich sind hier tausend Abstufungen not. Und keinerlei Furcht um die Dichtung als Dichtung am Platz! Die Dämonen der Kunst bleiben unsterblich, wie die Zauber der Liebe und die Schatten des Todes. Was Form und Phantasie an dichterischer Eigenständigkeit bewahrt haben, zeigt beispielhaft mancher französische Roman. Allerdings, selbst in Frankreich — ich wage nicht zu entscheiden, wie typische Gestalten Bernanos und Mauriac, Giono und Mme Vincent-Béguin und verwandte sind — dünkt mich die innerste Gebundenheit der Erzählungskunst, die Gegenstandsbedingtheit der prosaischen Form im Wachstum begriffen zu sein.

Aus alledem ergibt sich die erste gattungsmäßige Schlichtung der heutigen Prosa: Da ist eine Prosa, die ihre Formung abhängig weiß oder macht von den gegenständlichen Bindungen ihres Daseins, die diese Gebundenheit bejaht, eine *dienende* Prosa; und eine *unabhängige*

Prosa, die diese Bindung zu ändern, zu verneinen oder zu fliehen strebt.

Unsere beste heutige Prosa ist überwiegender als seit Langem dienende Prosa. Schon seit dem Weltkrieg vermag kein Erzeugnis der freien Einbildungskraft mehr zu wetteifern mit der einen, der gottgeschaffenen Wirklichkeit der ungeheuren Geschichte — will sagen: nicht mit den Fakten, vielmehr mit der Faktizität, der „Wirklichkeitlichkeit", einfach dem Ernst dieses Geschehens. (Durch ebendas Dienen freilich gewinnt die Prosa auch an Führungs- und Richtkraft, an Volksverbundenheit und an Gewissen. Und das Wem und Wie ihres Dienens erlegt ihr typische Haltungen auf.)

Dienende Prosa kann nun selbstverständlich auch bloß mitteilende Zweckrede sein: Bericht, Brief, Beschreibung, Erörterung, Nachweis, Erklärung, Verlautbarung, Erlaß, Paragraph, Bulletin, auch Schelte und Ähnliches mehr. Diese Materien werden durch ihre praktischen Zwecke genügend klar umgrenzt. In gewissem Maß gilt das auch von den Typen des Zeitungsbeitrags, in denen sich Notdurft, Gestaltung und Talmi so verschiedenwertiges Stelldichein geben können.

Daneben nun die Prosa der erzählenden Dichtung. Nur hier sind Gattungen im engeren Sinn: notwendige Einheiten, Einheitsstrebungen der freien Mannigfaltigkeit; Bündigungen, die den ursprünglichsten Charakter der künstlerischen Form bewähren, nämlich die Fähigkeit, einen Stoffinhalt und Wesensgehalt so zu umschließen, daß das Umschlossene zugleich möglichst viel Ausgeschlossenes einschließt. Doch lassen wir vorerst die Beobachtung sprechen!

Wenig mehr als den Umfang unterscheiden heute die Namen *Roman* und *Novelle*: Großform und Kleinform der Erzählung; Roman der Längsschnitt durch ein ganzes Menschenschicksal oder der Querschnitt durch ein Ganzes von Zeit und Gesellschaft; Novelle umgekehrt der Querschnitt durch ein Schicksal (eine Begegnung, kein gesamter Lebensgang wie immer zusammengedrängt) oder der Längsschnitt durch ein Zeit-, ein Gesellschaftsganzes (das am Faden nur einer Begegnung, Begebenheit kurzhin durchschritten wird). Geschehen im Roman, Geschehnis in der Novelle; dort Reise, hier Station; dort Kreis, hier Sehne; dort Weltblick, hier Welt-Blitz. Doch all das hilft nicht weit.

Eine Reihe ergänzender Unterscheidungen, die schärfsten ergänzenden Gattungsumrisse hat das vortreffliche Buch des Leipziger Forschers André Jolles, das beste seiner Art, hinzugefügt: „Einfache Formen"; es ist 1929 erschienen, seither schafft Jolles am zweiten Band (wenn anders die Voll- und Kunstformen nicht noch mehrere Bände erfordern werden). Als einfache Formen grenzt er folgende ab: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.

Die *Legende*, nach Jolles' einleuchtender Analyse, erzählt nicht einen organischen Lebenslauf, sondern verkörpert in einem Menschen das Absolute; sie baut dessen Leben also nicht episch auf, sie erhebt es oder einen Teil davon gleichwie zum Dogma. Solche Absolutierung nun ergreift in unseren Tagen, da so viel weltgeschichtliches Handeln aus wahrem Glauben geboren wird, auch manche Persönlichkeit der Geschichte. Es entsteht eine Art historisch-dogmatischer, *legendarisch-*

biographischer Literatur. Die Totenklage nimmt zeitgemäße Gestalten an, desgleichen die Huldigung, der Triumphus und Panegyricus. Vereinzelte „dicta et facta" werden zu festen Sinnbildern verdichtet. Und dies nicht von gnaden des einzelnen Dichters. Eine Gemeinschaft sucht in den Zeichen, Heil- und Heiligtümern der Geschichte die Leitsterne ihrer Zukunft. Nicht minder findet sie darin die Winke ihrer Ahnen. Der geschichtlichen Legende gesellen sich solcherart Züge der historisierten *Mythe.* Zuweilen tritt der Geschichtszusammenhang unter die Form der Sage.

Von der Gattung der *Sage* spricht Jolles nur da, wo die Sippe, der Stamm, die Blutsverwandtschaft das Geschehen trägt. Wie in den Sagas Altislands, neuerdings beispielsweise auch in der mit Recht so betitelten Forsyte Saga John Galsworthys. H. F. Blunck schreibt die „Urväter-Saga", Hans Grimm nennt ein viel enger umgrenztes Stück Familienschicksals „Olewagen Saga". Und jüngst hat Ina Seidel — in ihrem Roman „Lennacker", einem Roman von zwölf Generationen — die nämliche erzählerische Gattung nicht nur motivisch erneuert. Die gattungbildende Kraft des Motivs, der epische Typus der darum kristallisiert, wird durch die Beispiele freilich erst ungefähr angedeutet.

Verwandte Gattung bildet heute augenscheinlich auch der Drang nach dem Saga-Stil: ein Streben wie das der Veronika Lühe, in der „Chronik des Amtsschreibers von Thorshafen", oder des gleichfalls spät und machtvoll reifenden Ludwig Tügel, der seinem Roman „Frau Geske auf Trubernes" den Untertitel „eine Saga" gibt. Bedingt bei den Grimm und Blunck der Saga-Stoff eine epische Haltung, so verlangt hier die Haltung des Saga-Stils nach gemäßen Motiven: Motiven eines gemeinschaftsstarken und zeittiefen, in aller Entschlußfestigkeit und Verantwortungsfreude weit über sich selbst hinaus geöffneten Handelns. Immer zeitigt erst solches Widerspiel des Wie mit dem Was eine Gattung.

Dazu nun einige Kleinformen. Um ein letztes Mal an Jolles anzuknüpfen: Er untersucht den Kasus und das Memorabile, epische Gebilde, die fast das Leben selbst zurechtschleift. Den Kasus, in dem ein Begebnis auf eine Norm bezogen und dadurch in sich gerundet wird. Und das Memorabile, in dem ein Vorfall einen blickbeherrschenden Mittelpunkt gewinnt.

Die erzählende Dichtung von heute treibt solche Formungen immer reiner und notwendiger heraus; in Wettbewerb mit der Presse, dem Film- und Funkbericht, dessen Überfülle an Rohstoffen, Rohgestalten das Schrifttum ohnehin nicht einholen könnte. Damit betreten wir wieder ein weites, überreich besetztes Feld. Die erste Sichtung kann die Gattungen natürlich nicht umgrenzen, kann nur mit je einem Satz ein Hauptmerkmal unterstreichen.

Bewahrt die literarische Formung eine Art mündlichen Vortrags, dann ergibt sich die Gattung der *Anekdote,* wie Wilhelm Schäfer und andere sie gemeistert haben. Zur Anekdote gehört unter anderem die vertraute Berührung mit den Personen oder Ereignislagen, von denen die Rede ist.

Liegen die Dinge ferner, treten sie mehr in die Geschichte zurück als in die Gegenwart herein, drängen sie zu mehr aufzeichnendern als

gesprächsweisem Vortrag, dann spricht man besser von *Histörchen:* typische Vorbilder bei Wilhelm von Scholz, Friedrich Bischoff und Jüngeren. Wendet sich die Struktur des Kasus der lehrhaften Absicht zu, dann kann die alte Gattungsbahn der *Parabel*, der *Fabel* betreten werden, vorausgesetzt daß der Stoff in der Schwebe des Gleichnisses bleibe. Erhebt er leibhaftige Wirklichkeitsforderung, dann lenkt er in eine Form des *Exempels* hinüber, wie sie zumal Paul Ernst immer gattungsbewußter gegossen hat. Ein anderes wieder ist die beobachtende *Skizze;* man denke nebstbei an die *reproduzierende* oder *satirische* Sippe des Sketch und des nicht immer sehr moralischen Conte moral, auch an manchen Versuch des Naturalismus. Und wieder ein anderes ist der humoristische *Streich;* die lachend oder nicht betrachtete *Causa:* all die Spielarten des *Schwanks*, von den Fazetien und Narreteien bis zu Balzacs „Contes drolatiques", Thackerays „Snobpapers" oder den „Komödianten- und Spitzbubengeschichten" des besagten Paul Ernst (der in der Erzählung wie im Drama immer auch radikal um die Gattung gekämpft hat).

Ein Feld für sich gehört den Gattungen des nachgeahmten Zeugnisses: Der Dichter unterstellt, er lese seine Erzählung zum Beispiel in einer Chronik. Er führe oder finde da ein Tagebuch. Er gebe einen Amtsbericht oder eine gerichtliche Aussage wieder. Er habe geheime Nachricht erhalten, einen Brief entdeckt, ein Zwiegespräch oder ein Selbstgespräch belauscht. Die Möglichkeiten, die sich so erschließen, werden durch keine Aufzählung erschöpft. Allemal schreibt der Verismus des Gegenstands der Illusion der Erzählung eine gewisse gattungsmäßige Gestaltung vor. Immer vereint die Gattung, der besonderlich und geschichtlich sich wandelnde Typus, die gegenständliche mit der formalen Bestimmung. Gestalt und Gehalt treten wieder und wieder in gattungsmäßige Wechselbedingtheit.

Das führt auch Freiheit und Gebundenheit der Prosa immer neu zusammen. Die tiefere *geschichtliche Erzählungskunst* ist weder bloß nacherzählende Belletristik noch frei erfindende Phantastik, sondern — in aller Formung, ja vermittels der Formung — ein Tasten nach dem Grundbestand und -gesetz der geschehenden Welt. So haben Geschichtsromane wie die Hans Friedrich Bluncks, Otto Gmelins, Franz Spundas und Verwandter Herzfragen auch der Geschichtserkenntnis aufgerollt; haben Kolbenheyer und Gefährten Geistesgeschichte nicht bloß dargestellt, sondern auch erschürft; hat Josef Ponten in seinen Romanen der Wolga-Deutschen ein Stück Volksgeschichte geradezu aufgeschlossen. Auch hier liegt Brachland der Typenfindung.

Eine Urgattung, deren noch keine Ästhetik der Prosa vergessen hat, ist das *Märchen*. Doch auch dieser einfachen schließen sich verwickelte und mittelbare Formen an, die noch wenig geklärt sind. Etwa das romantische Capriccio, das von Jean Paul, Clemens Brentano, E. Th. A. Hoffmann und Gefährten bis ins 20. Jahrhundert sich verzweigt. Oder die Abarten eines phantastischen oder grotesken Quodlibet (siehe Paul Scheerbart, mitunter Wedekind). Daneben die vielfältigen Tier-Allegorieen, die irdische oder siderische Utopie, der sinnliche zumal exotische

Fernentraum vom Schlag Max Dauthendey. Zu schweigen von den typischen Gleisen der Parodie und Travestie.

Auf mannigfache Art entstehen Lebensgespinste, in denen kein episches Nacheinander vorherrscht, vielmehr die Säfte gleichsam zu Kristallen gerinnen — sei es zu Panoramen im Stil des alten und neuen „Nebeneinander", sei es zu Seelen- und Zeitgemälden die nach der Tiefe sich staffeln, sei es zu Gespenstersonaten, zu Lebensreigen und -wundern. Gattungen also nicht fortschreitender, sondern zyklischer Prosa.

Nicht so sehr fortschreitende Epik als zyklisches Erzählen waltet in jenem *Idyll*, in dem sich manches Erbgut noch des seligen Pastorals formgebend forterhält. Oder in jenen quasi-epischen Gebilden, die ein Leben und Schicksal weniger in das narrative Vorwärts als in das — Franzosen haben das Wort programmatisch gebraucht — „symphonische" Zusammen des *Bildnisses* raffen: ein Beispiel für viele der hochbegabte Kolumbus-Roman Emil Belzners (Kolumbus' ganzes Leben in den Augenblick seiner Landung befaßt, keine vie romancée und kein roman biographié, vielmehr das gesamte Sein in einem schöpferischen Nu). Und neben solch ein Bildnis stellt sich manches durchscheinendere, das man vielleicht literarisches Röntgenbild nennen könnte; so schon Hermann Hesses Durchhellungen im „Kurgast" oder im „Steppenwolf". Doch genug der Namen.

Außerhalb der Betrachtung bleibe die Prosa in den dramatischen Gattungen, die verstattet keine Sichtung im Vorübergehen.

Eine prosaische Gattung für sich ist im *Aphorismus* enthalten, zum Teil enthalten, zum Teil angelegt; gattungsverwandt der *Spruch* und das *Sprichwort;* außer Gebrauch, vielleicht im Erlöschen die voreinst so gattungbildende Macht des *Segens*, des *Schwurs* oder *Fluchs*. Eine nicht nur liturgische Gattung auch das *Gebet* — man sehe manche halbdichterische Betrachtung unserer Mystiker. Ein Bestandteil, in gewissem Ausmaß die Grundlage einer Gattung steckt noch im *Witz*, im prosaischen Epigramm. Typische Prosaformen schlagen auch vom Stamm des *Rätsels*, des *Denkspiels*, des betonten *Geheimnisses* aus.

Zu streiten bliebe über die Gattungsbedeutung des *Gedichts in Prosa:* das wird entweder zum Gemälde, etwa zum Idyll, oder es kann einen Grenzfall des freien Verses erstellen; völlig arrhythmisch ist überhaupt keine Prosa.

In den unzweifelhaften Bereich der Prosa hingegen fällt das malerisch oder sinnhaft umschriebene *Bild*—und das verlangt ein kurzes Verweilen. Schon am Bild bewährt sich das ganze Problem der Prosa. Mehr Bild kann in der Prosa weniger Form ergeben. Die Prosa fließt, das Bild steht oder springt, überrascht und hält an. Wir könnten einen neuen Laokoon gebrauchen, eine Markscheidung nicht zwischen Dichtung und Malerei, sondern zwischen der gleitenden Prosa und dem prosaischen Bild — wie weit formt, von wo an entformt das Bild die Prosa?

Hier nur ein Beispiel: Wohl bei keinem wie Nietzsche strahlen alle Kräfte der Prosa ins Bild zusammen. Nietzsche hat unsere Prosa singen und tanzen gelehrt, unvergleichlich durchnervt und geschmeidigt. Derselbe Nietzsche aber hat unsere Prosa vielleicht — so lautet zumindest der Vorwurf der Gegner — entsachlicht, entgegenständlicht,

für den entwickelnden und überzeugenden Erweis verdorben, jedesfalls entepisiert.

Das letzte stimmt am gewissesten. Die Dämonie des Bilds, die Prägnanz des Satzes lebt bei Nietzsche fast immer auf Kosten der Dichte des Absatzes, der zwingenden Kraft des Zusammenhalts. Dichterische Einzelheiten, Gedichte in je einem Satz, manchmal auch noch gedichtete Kapitel, und immer Gedichte dazwischen. Das Ganze jedoch?

Sicherlich ist Nietzsches Prosa die am wenigsten gebundene, dienende Prosa, die sich denken läßt. Dank der überbetonten Formung aber, wie sie zumindest der Zarathustra übt, bleibt sie minder naiv als die unsichtbar-unscheinbare. Nietzsche hat ungeheure Verdichtungs-, Dichtungsmöglichkeiten in die Prosa hineingeführt, er hat die Prosa in gleichem Maß über die Dichtung hinausgeführt. Die Sünde gegen den Laokoon, den neuzuschreibenden: Bild formt und entformt die Prosa, verunmittelbart den Gehalt und vermittelbart die Gestalt. In Nietzsches Fall zugleich Geschick des ganzen Zeitalters: Die geprägteste Prosa der Zeit findet vielfach nicht in der engeren Dichtung Raum.

Daher denn auch die Musterung der Gattungen immerzu über die Dichtung hinausgreifen muß! Unsere Gegenwartslage bezeichnen, neben den Kurzgeschichten und den zyklischen nicht progressiven Formen, am eindringlichsten die Anwendungen jener Prosa, die die unmittelbaren Gegebenheiten des Lebens denkend vermittelbart, die mittelbaren Inhalte aber gestaltend verunmittelbart. Der Gegensatz von unbewußter und bewußter Formung tritt zurück. Und eben die Gattungsbildung setzt die dichterische Gestaltung zu immer neuen außerdichterischen Bereichen in fruchtbaren Bezug.

Der Dichtung droht also keine Verbannung. Man hat ihre Bündigungskräfte auch anderswo nötig. Gattungsmäßiger Gestaltungsmittel bedarf noch die wissenschaftlichste *Darstellung* sagen wir der Geschichte. Keine Abbildung ohne Auswahl und Perspektive. Ein Menschenantlitz kann nirgendwie durch Geraden und Zahlen, nur durch gestaltende Striche vermittelt werden. Wer keinerlei Fähigkeit solcher Gestaltung hat, wird auch kein großer Geschichtsforscher.

Selbst in der *Philosophie* müssen Sachverhalte geformt werden, eh sie geformelt werden. Daher ein Meister solcher Formung wie Schopenhauer immer wieder auch von denen berufen wird, die seiner Formelung widersprechen. Schopenhauer hat zahlreiche Tatbestände des Fühlens und Denkens beschrieben nein gestaltet in *Formeln*, die als Merken schlechthin unübertrefflich und klassisch bleiben. Auch hier ist eine besondere Gattung der Prosa — wie sie in Frankreich vorzüglich Bergson vertritt, ein Gattungsschöpfer nicht nur in den wissenschaftlichen Gebreiten.

Eine benachbarte Gattung ist das romantische *Fragment*. Eine verwandte der *Essay*. Nicht zuletzt das *System*, das nicht in Abriß und Ausschnitt, sondern in mikrokosmischem Gefüg ein Weltbild vermitteln möchte. (Selbstverständlich kann ein System auch in Versen entwickelt werden, ebenso wie ein Brief oder ein Selbstgespräch in Versen reden kann; indessen die übergreifende Gattung System wird eben in der Prosa besonderer Bau- und Bindemittel sich bedienen.)

Noch greiflichere Gestaltungsmittel setzt die *verkündende*, die *bewegende* Prosa der Gegenwart ein. Gattungsmerkmale heben sich hier oft noch schärfer als in der erzählenden Dichtung ab. Wie monumental ist etwa die Prosa des völkischen *Aufrufs*, bei Johann Gottlieb Fichte und denen nach ihm. Die Prosa aufrüttelnder *Botschaft*, die forensische Prosa eines Schiller. Oder die seherisch *beschwörende* Prosa Herders. Ganz abgesehen von der Wucht der *Inschrift*, von der Magie des *Orakels*, des mahnenden *Namens*, des *Befehls*, der nicht Schlagwort ist sondern entrollte Fahne. Gattungszellen auch hier.

Endlich die rednerischen Register von heute, die gleichfalls gesondert und rein erhalten sein wollen — das steigert auch hier den Wert und die Kraft der Leistung. Man muß anders reden als schreiben ; papierene Rede, gedonnerte Schreibe, beides stiftet Unfug. Ein gattungsmäßig anderes ist die *Rede* vor Tausenden, ein anderes der *Vortrag* vor Hunderten oder Dutzenden ; hier Kammermusik, dort das Freikonzert eines großen Orchesters. Und ein anderes ist der Vortrag im Hörsaal, ein anderes das Rundfunksprechen (nicht zu verwechseln mit der durch den Rundfunk verbreiteten Rede). Der Vortrag im Vortragssaal schaltet in einer Gesellschaft, aus der er eine Gemeinschaft oder Gemeinde gewinnen möchte ; der Rundfunk-Vortrag erreicht eine buntere und zahlreichere Zuhörerschaft, doch meistens nur einen Hörer auf einmal ; er will darum gesprächsmäßig gehalten sein und an je einen unbekannten Zeitgenossen gerichtet.

Eine alther genormte Gattung verkörpert schließlich, ganz anders, die *Predigt*. Und immer gebietender formen sich jetzt die Gattungen der *politischen Rede* und *Kundgebung :* des Appells, der gemeinschaftlichen Besinnung und Erhebung, der Gründungsfeier, der Heerschau jeder Art, zuhöchst der Rede die eine große *geschichtliche Handlung* nicht nur verlautbart, sondern ebendamit auch vollzieht...

Der Umblick in die gattungsmäßigen Form-Möglichkeiten der heutigen Prosa ist hier am Ende. Hinzu kämen noch die gemischten Gattungen. Auch die Entlehnungs-, dann die Entartungsgattungen, die Zote und Ähnliches, vielleicht auch das spezifische Feuilleton. Doch ich muß es bei Ansätzen und Ordnungen bewenden lassen. Die Zeit ist heute ungünstiger als seit Langem, Gattungen zu satzen ; denn alle Lebensströme sind aus ihren alten Formbetten herausgetreten. Aber die Zeit ist günstiger als je, Vorgang und Sinn der Gattungsbildung zu verfolgen.

Ich habe nirgends von Epik, Lyrik, Dramatik, Didaktik, Satire und ähnlichen Klassen gesprochen — das sind nicht Gattungen, sondern Einstellungen, die an den verschiedensten Dichtungsgattungen teilhaben können ; ein Roman kann so lyrisch oder satirisch sein wie eine Hymne oder Novelle dramatisch, dieses Dramatische bezeichnet ihre Perspektive, ihr Ethos, nicht ohne Ansehung ihrer Gattungsbeschaffenheit, doch keinesfalls diese begründend. Ebensowenig ergeben sich Gattungen aus den baren Materien des Schrifttums ohne zugehörige Ausdruckshaltungen — hier kann nur von Gegenständen oder Gebieten die Rede sein (so ist der Brief ein Gegenstand, keine Gattung). Auch das Klischee der Form als Form genügt nicht ; auch die 14 Zeilen des Sonnetts in den zweimal 2 Strophen erstellen keine eigentliche Gattung des Sonnetts,

bestenfalls deren technisches Gerüst. *Vollbürtige Gattung waltet erst da, wo Inhalt und Gestaltung, technische Form und gegebenenfalls auch praktischer Zweck und Zusammenhang nach einer Einheit zusammenstrahlen, die dem Gehalt eine gewisse Typik, dem Gebild eine Art Klassizität verleiht.*

Mit dieser notwendigen Bündigung muß jeder Schaffende sich auseinandersetzen. Gerade die kühnsten Gestalter haben sich hier oft am willigsten der Überlieferung angeschlossen. Anderseits waren es gerade die nicht machenden, sondern betrachtenden und einfühlenden Romantiker, die die Gattungen am eifrigsten vermischt oder zerstört haben. Bis heute liegt die Gattungsfrage an sich dringlicher den Dichtern als den Forschern auf. Aber auch von den Forschern heischt sie nicht Schubfächer-Übersicht, sondern Einblick in das wesentliche Kraftgewirk des Kunstwerks; einen Blick, der Freiheit und Notwendigkeit, Geschichtlichkeit und Gesetzlichkeit der Dichtung sowohl unterscheiden als auch im Widerspiel erhalten hilft.

Was ich in solchem Absehen, mit großer Eile, hier vorüberziehen ließ, sind nach alledem nicht bloß Generalien, nicht Universalien. Es sind kollektive *und* individuelle Typen, typische Dominanten. Es sind Ordnungen aus dem Leben heraus, wie die Kunst eine Ordnung des Lebens aus dem Leben und für das Leben ist. Wie es ein Etwas gibt, das in der unerschöpflichen Verschiedenheit der Jahrtausende immer wieder die Kunst erstellt, so gibt es allzeit Organisationen des schöpferischen Kräftespiels, die wir Gattungen nennen. Sie bedeuten eine ursprüngliche Notwendigkeit des Gestaltens, keine Geometrie oder Grammatik, die sich auswendig lernen ließe.

Die Gattungen sind, wie gesagt, in dauerndem Wandel begriffen. Sie sind eben nicht Regeln noch Schubladen, sondern Selbstordnungen fortzeugenden Schaffens.

Und sie sind immer neuer Verbindungen fähig. Ich möchte glauben, daß gerade gewisse kombinatorische Gattungen im deutschen Schrifttum eine gewaltige Zukunft haben. Kein Erzähler kann einen Krieg erfinden, auch nur ein ganzes Stück Großstadt. Unmittelbar zeichnen kann er nur bescheidene Ausschnitte. Doch diese Kleinformen lassen sich nicht bloß in Rahmen fügen, sondern auch zu Großformen integrieren. Solche Großformen liegen heute in der Luft. Naive Einzelbilder in reflektierenden Gesamtumrissen, das wäre die letztmögliche frei-dichterische Darstellung einer heutigen Großstadt, heutigen Weltbegebenheit und Volksbewegung. Auf solche und nur solche Art ließe sich noch ein dichterisches Zeitgemälde malen, ein Jüngstes Gericht dieser Gegenwart...

Sie sehen: Die Sichtung der Gattungen weist uns am Ende in die Zukunft. Es geht eben nicht um Algebra und Katalog, vielmehr um feuerflüssiges Erz der Hervorbringung selbst. Unsere Frage gilt letztlich der schöpferischen Ordnung des unerschöpflichen Lebens, der Ordnung der besonderlich-geschehentlichen Dinge, deren Vielfalt sonst zum Chaos würde.

Die Gattung ist, noch einmal, keine ausschließlich künstlerische Gesetzlichkeit. Sie ist eine Notwendigkeit des Stoffwechsels zwischen Leben und Dichtung. Sie legt gestaltende Hand an die Wirklichkeit

auch auf Kosten der Dichtung. Zugleich indessen weitet sie die Dichtung selbst durch Einbeziehung immer neuen Wirklichkeitsstoffs. Und sie vermittelt dichterische, dichtende Formkräfte an alle Nachbarbereiche. Sie ist der Zeiger einer Weltstunde, da das Gestaltungsgesetz der Wortkunst immer weniger mit dem Gebiets- und Betriebsumfang der Dichtung zusammenfällt. Wir haben heute und morgen weniger Dichtung, aber wohl mehr Gestaltung unserer Wirklichkeit als gestern und vorgestern. Daher allerwege bei uns das rege Aufundab der typenbildenden Gesetzlichkeiten. Freilich, die Inhalte der Kunst, der Lebenshaltung, der Geschichte behalten ihren verschiedenen Stoff und Sinn. Doch gerade das gattungsmäßige Kräftespiel mittelt zwischen ihren Substanzen.

Die Prosa-Gattungen sind also nicht schlechtweg Dichtungsgattungen, sie halten die Dichtung mit dem Schaffen und Gestalten allüberall im innigsten Verkehr. So fügen sie die Literatur in die umfassendste Front des lebendigen Geistes.

M. Grabowski : La position qu'occupe M. Cysarz dans la science de la littérature est pour ainsi dire prépondérante. Son immense érudition, son esprit de synthèse, son style plein de tempérament se font sentir aussi dans la conférence d'aujourd'hui. Il est vrai qu'on s'intéresse dans notre temps aux genres de la prose. La conférence de M. Cysarz reproduit l'état de choses actuel, c'est-à-dire la formation des genres nouveaux, la dynamique de la création, la marche vers l'avenir.

M. Folkierski : M. Cysarz a voulu insister moins sur ce qui est déjà cristallisé, mais sur les *possibilités* ou *nécessités* nouvelles. De là le nombre extrême des exemples qu'il a pu citer. — Mais qu'est-ce qui appartient, aujourd'hui, ou n'appartient pas à la littérature? Il y a bien peu de chose, dans les formations nouvelles de la prose, qui ne puisse devenir une fois *genre littéraire*. Or, les diverses histoires littéraires ne sont guère d'accord sur ce point. Il y en a pour qui l'histoire ou l'économie politique — nous ne citons que ces deux exemples — font bel et bien partie de la littérature, il y en a d'autres pour qui elles sont inexistantes, il y en a aussi qui admettent l'une de ces disciplines en écartant l'autre. Il y a lieu de croire que c'est là la question de style et que c'est, en quelque sorte, dans une règle de stylométrie qu'il faudrait chercher les critères nécessaires.

M. Kridl : Je ne vois pas dans cet exposé une définition de la prose ou, tout au moins, une indication de ce que M. Cysarz entend par prose. J'ai l'impression que — selon M. Cysarz — la prose comprend tout ce qui n'est pas écrit *en vers*. Une telle interprétation élargit cette notion à un tel point que la *prose artistique* y est confondue avec la prose scientifique, philosophique etc., et ne peut être traitée comme *genre littéraire*.

H. Cysarz : Ich danke den Herren Kollegen für ihr Teilnehmen und Verstehen. So brauche ich nichts zu wiederholen und nichts zu berichtigen. Ich habe mich nur an den Punkten, die die Erörterung betraf, zu ergänzen.

Ich mußte sehr viele typische Formen heranziehen. Nicht jede darunter ist dichterisch, gewiß ; aber auch keine ist schlechtweg undichterisch. Die Gattungsmäßigkeit entsteht an der Schwelle der Dichtung : sie gibt dem individuellen, willkürlichen Umriß ein gesetzmäßiges, objektives Widerspiel — erst dieses Zusammen zeitigt die Gattungsform. So unerschöpflich die Mannigfaltigkeit des Inhalts, so unauslöschlich bleibt der Ordnungswille, der die Mannigfaltigkeit niemals sich selbst überläßt.

Wer die Gattungen schlechtweg leugnet (d. h. das Gattungsstreben, nicht diese oder jene Einteilung der Gattungen), der muß auch die Kunst als Kunst leugnen. Auch die unterliegt unabsehbarem Wandel; und doch entfaltet sich allerwege, von Gilgamesch bis Stefan George, ein urnotwendiges Kräftespiel des unendlich verschiedenen Lebens, das immer wieder nach dem einen Leitgestirn und Wertmaß der Kunst ruft. Auf ebensolcher Notwendigkeit — einer transzendentalen Notwendigkeit, die ich indessen nicht nur subjektiv auffasse, sondern zugleich als untrüglichen Hinweis auf den objektivsten Sachverhalt verstehe — beruhen auch die schaffenden Gesetzlichkeiten, nicht resultanten Gesetze, der Gattung. Es sind Bündigungen, ohne die der Überschwang und Überfluß des Lebens dem Chaos verfiele; Ordnungen, die die besonderlich-geschehentliche Vielheit nicht verkümmern, sondern ungeschmälert gliedern und hegen, die das Individuelle objektivierend übergreifen und dadurch reich und fruchtbar erhalten.

Die Gattungen sind also nicht nur gegenständliche Typen, nicht nur formale Normen, sondern Urgesetzlichkeiten der Gestaltung, der Gestaltwerdung. Zugleich ist jede Gattung ein Kontinuum geschichtlichen Lebens; die Gattung wandelt sich unablässig, tritt immerzu in neue Verbindungen und Verwachsungen über. Sie hängt aber auch auf beharrende Weise mit Haltung und Beschaffenheit, mit psychischer Struktur und Rasse zusammen. Sie bedient sich historischer und sozialer Komplexe, kurz aller Dämme, die die besonderlich-flüchtigen Lebensströme in beständigere, gültigere Betten leiten. So nimmt die Gattungsbildung auch an der einheitsschöpferischen Kraft der Epoche, des Volkscharakters, des gemeinsamen Schicksals teil.

Und überall erstellt sie jene eigentümliche Spannung von Einheit und Vielheit, die sie zum Wesens- und Wertmaß der Kunst in der Literatur macht; zur Schwelle und damit zur Mittlerin zwischen Literatur und Kunst, Prosa des täglichen Gebrauchs und Prosa des Schrifttums. Sie läßt die Dichtung in immer weitere Bereiche der Literatur ausgreifen, sie läßt immer neue Bereiche der Literatur in dichterische Gestaltung zusammenstrahlen. Die engere Kunstform der Dichtung kommt immer wieder auf den Leierkasten; anderseits wird die Lebensfülle der Zeiten wieder und wieder formlos. Die Gattung aber vermittelt, sie gibt amorpher Wirklichkeit den dichterischen Rahmen und sie setzt die dichterische Form mit immer neuen Gebreiten des Alltags in Fühlung. Auch sie erhält das Leben in Bweegung und Form, auch sie führt den ewigen Kampf der Kunst um Verjüngung und unerschöpfliche Mehrung der Welt.

Drum mußte ich diese Betrachtung, wie jede die ich anpacke, in die Zukunft einmünden lassen. Nicht um einer Vorhersage willen, sondern in Würdigung der Unzerreißbarkeit des großen Lebensstroms, der keinem Hier und Jetzt eine Zäsur verstattet.

Ich deutete an, welcher Zusammenwirkung von Kleinformen und Großformen der Prosa ein wesentliches Stück zumindest deutscher Zukunft gehören dürfte: Naive Einzelbilder in reflektierendem Gesamtgefüg, das dünkt mich die letztmögliche Darstellung einer heutigen Großstadt, heutigen Weltbegebenheit und Volksbewegung. Auf solche und nur solche Art ließe sich wohl noch ein dichterisches Zeitgemälde malen, ein Jüngstes Gericht dieser Gegenwart.

Auch unser Kongreß hier entwirft in gewisser Hinsicht ein Zeitgemälde, ein Panorama von Einzelbildern, wie es kein Einzelner mehr zeichnen könnte. An allen Großformen wirken ja sichtbar und unsichtbar Viele mit. Ich will damit nicht auch noch den Kongreß zuguterletzt für eine Gattung der Prosa ausgeben. Doch eine Form-Möglichkeit, zumindest Möglichkeit, der Gegenwart soll er bleiben. Und damit grüße ich unser gemeinsames Handwerk und Werk.

*

QUATRIEME SÉANCE:

Président : M. FOLKIERSKI

ZYGMUNT L. ZALESKI
(Université de Warszawa)

UN GENRE LITTÉRAIRE A DÉFINIR: LA CRITIQUE IMMÉDIATE

La critique de l'œuvre d'art (littérature, œuvre plastique ou musicale), envisagée comme un genre littéraire spécial, ne s'organise que bien tardivement. Mais il en va tout autrement si l'on considère son existence, ses origines, ses manifestations éparses.

En effet, la critique est un phénomène symétrique et en quelque sorte inséparable de l'art, l'un et l'autre représentant les deux aspects du même phénomène : la vie de l'art considérée individuellement et socialement. Il s'agit ici, bien entendu, de la «critique immédiate», c'est à dire de celle qui se passe de méditation. Point d'études des sources, point de connaissances biographiques spéciales ; pas de documentation ni de témoignages, pas de jugements ou d'interprétations de tiers qui s'interposent : l'œuvre nue et, en face d'elle, son spectateur attentif, lecteur ou auditeur. Ce contact «immédiat», contemplatif ou passionné, produit en général un ébranlement de la sensibilité esthétique, une «réaction critique». Le critique est celui qui exprime cette «réaction» d'une façon qui la rende accessible au public : parole écrite ou vivante.

La réalité profonde de l'œuvre d'art étant en principe incommunicable, nous ne pouvons l'atteindre (sa qualité «phénoménale» est non pas son essence, son «noumène») que par un geste de possession intuitive, par une héroïque violence, ou encore grâce à cette faculté d'enthousiasme (voisine de l'intuition sympathique ou de l'*Einfühlung* de Th. Lipps) qui permet de se confondre pour un instant avec le rythme intime de l'œuvre, de se soumettre à sa discipline esthétique pour se révolter peut-être ensuite, mais d'une soumission et d'une révolte également révélatrices.

La création artistique, à l'origine nettement individualiste, représente le désir de l'homme-créateur de s'affirmer ou de se compléter pour durer. L'activité critique, comprise dans le sens de «l'immédiatisme», correspond plus particulièrement à l'ensemble des résonances sociales de l'œuvre d'art, à une volonté de résorber et d'utiliser, socialement parlant, ces «conquêtes» ou ces «affirmations» individuelles, exprimées dans les œuvres. Et, seul, ce perpétuel cortège d'actes et de réactions, de luttes et d'alliances, d'extases et de haines — sans oublier les petits commérages quotidiens — forme la vie complète de l'art dans son humaine plénitude.

La conscience de cette pérennité de la critique immédiate s'élabore lentement. C'est qu'étant un phénomène primordial, elle vit cependant

longtemps en une sorte de symbiose avec la création artistique à proprement parler.

Elle n'émerge que lentement de la surface ondoyante de la vie de l'art, en délimitant son terrain, élaborant, formulant ses règles, découvrant ses lois.

«Vous me parlez de la critique dans votre dernière lettre — écrit Flaubert à George Sand le 2 février 1869 — en me disant qu'elle disparaîtra prochainement. Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore.»

C'est dans cette lumière encore indécise qu'on distingue les conditions où évolue le genre de la critique immédiate. Chaque œuvre d'art d'une certaine portée semble acquérir en effet une nouvelle existence dans la durée, existence plus ou moins multiple ou tumultueuse, tissée d'images et de reflets, des réactions souvent contradictoires qui forment une sorte de «biographie romancée» de l'œuvre d'art.[1]

M. S. **Etienne** se permet d'exprimer des doutes sur deux points de la communication de M. Z. L. Zaleski.

1° Si le genre est déterminé d'avance et si chaque auteur s'engage dans une avenue orientée par tel ou tel genre, comment pouvons-nous le contrôler? Les liaisons que nous établissons entre les œuvres et ce point de départ sont-elles ailleurs que dans notre esprit? Sinon, comment verrons-nous que nous avons touché juste?

2° M. S. Etienne éprouve une grande répugnance à admettre le contrôle du «syndicat» des consommateurs sur l'œuvre d'art. Le premier critique de Ronsard et finalement son seul critique actif est Ronsard lui-même ; le syndicat vient trop tard : l'œuvre est faite.

M. **Michel** (Nancy) : *a)* L'idée du genre est-elle vraiment préexistante à l'œuvre? Exemple : *Agathon.* Déviation de l'idée première.

b) Comment concevoir la critique immédiate? Comme le contrôle subjectif de l'auteur, la réaction de l'intelligence sur la conception? ou comme le contrôle du public? Dans ce cas, en quoi est-elle immédiate?

M. **Grabowski:** J'admire beaucoup la subtile analyse de l'essence du genre que M. Zaleski appelle la critique immédiate. L'esthétique impressionniste se constituait défenderesse de la création libre et soutenait que la critique n'est pas seulement une science, mais encore un art qui comprend le beau par le sentiment et l'intuition. Les idées de M. Zaleski ne s'écartent pas trop de ce point de vue.

M. **Markovitch :** La critique est sans doute un des genres littéraires les plus, sinon les mieux définis et M. Zaleski l'a exposé d'une manière claire et convaincante. Nous connaissons en effet un grand nombre de définitions de la critique : guide éclairé du lecteur, etc. M. Zaleski appelle le critique le représentant du syndicat des consommateurs. Je rangerais volontiers la critique dans d'autres catégories littéraires. Le critique souvent se sert d'un ouvrage comme *prétexte* pour donner une œuvre personnelle : tel est le cas d'André Gide par exemple, qui a donné le titre de *Prétextes* à ses recueils de critique. Ensuite, la critique peut s'introduire dans un roman ou plus généralement dans un ouvrage d'un genre différent : les romans de Marcel Proust sont émaillés d'appréciations critiques de littérature et d'art. On observe le même fait chez Huxley, chez Giraudoux.

[1] Voir la note à la fin des débats, p. 223.

M. **Bédarida** pose la question des caractères spécifiques de la «critique immédiate». Telle que la comprend M. Zaleski, qui a raison de dire qu'«elle existe parce qu'elle existe», la critique immédiate vise évidemment à englober ce que les Italiens d'aujourd'hui appellent la «critica militante», par opposition à la critique universitaire ou académique.

M. Zaleski a montré que la critique spontanée, sorte de réaction du public ou même de certains esprits cultivés en face d'une œuvre d'art, est chose fort ancienne. A ce propos on pourrait citer, entre autres nombreuses correspondances, celle de Grimm, Diderot et leurs compagnons. Mais faut-il entendre aussi par critique immédiate, la critique de plus en plus développée qui répond aux besoins modernes de l'information, la critique littéraire des journaux quotidiens, de la radio . . . ?

Cette question en amène une autre plus importante : quelles différences reconnaître entre la critique étudiée, dogmatique ou tout au moins systématique, et la critique plus spontanée? Et si l'on peut juger l'une et l'autre d'après une échelle de valeur, à laquelle des deux faut-il accorder une supériorité? La critique immédiate n'accuse-t-elle pas des lacunes et des défauts qui font que l'on ne pourra s'en tenir à une réaction de cette sorte et qu'il faudra recourir aussi et toujours à une critique moins rapide et moins arbitraire?

M. **Folkierski** : 1º Les grands critiques étaient-ils de grands auteurs? 2º Ce que M. Zaleski a appelé le point de contact entre l'œuvre et le public constitue une aventure courue *par l'œuvre* et non par l'auteur !

M. **Zaleski**, en répondant à ses interpellateurs, renonce d'abord à la comparaison du syndicat. Les genres existent historiquement parlant, — ils ne sont pas préexistants aux œuvres. L'accusation d'irrespect contre Ronsard qu'un des interpellateurs semble avoir voulu reprocher à M. Zaleski, tombe par cela même. — Selon lui, l'action de la critique est presque nulle sur l'écrivain.

PAUL VAN TIEGHEM
(Sorbonne)

DEUX EXEMPLES DE LA FORMATION DE GENRES NOUVEAUX DANS LE ROMAN DU XIXᵉ SIECLE

Je m'excuse de faire descendre nos débats des hauteurs philosophiques, où parfois ils risquent de se perdre dans les nuages, pour les ramener au terrain plat, mais fécond, des faits. Je voudrais aller jusqu'à éviter toute abstraction. Rappelons-nous qu'en 1475 Louis XI, roi de France, ordonna que prît fin la dispute des réalistes et des nominalistes! Nous ne sommes ici, ni exclusivement des professeurs tenus de se placer au point de vue de l'enseignement, ni des métaphysiciens ; nous sommes des historiens de la littérature, et aussi, par suite, des psychologues, puisqu'il n'y a pas d'histoire littéraire sans psychologie, soit de l'écrivain, soit du public.

Des considérations générales sur la légitimité de la distinction des genres comme instrument d'étude de la littérature, que vous avez pu lire dans le Rapport introductif aux travaux du Congrès et dans mon article de *Helicon*, je retiendrai seulement une idée que je voudrais justifier par deux exemples. C'est que, pour bien comprendre la vraie

nature et les vrais caractères d'une forme d'art que nous appelons un genre littéraire, le contenu psychologique et esthétique de ce cadre d'ailleurs toujours souple et qui peut s'élargir et se diversifier, comme l'a montré si éloquemment M. Cysarz, il est utile de l'examiner lors de sa formation, au moment où un écrivain, consciemment ou non, entre dans une voie nouvelle, au moment où le public se rend compte qu'il se trouve en présence d'œuvres d'une espèce nouvelle. Une étude méthodique des origines et de la genèse des principaux genres littéraires arriverait à des résultats d'une extrême diversité. Qu'on pense un instant au drame religieux médiéval, à la *commedia dell'arte* ou à la pièce radiophonique, à l'ode triomphale des Grecs, au sonnet amoureux ou à la ballade épique, au roman de chevalerie, au roman cyclique contemporain ou au conte bref *(short story)* destiné à un journal quotidien ; on s'apercevra tout de suite de la part très inégale qu'occupent dans leurs origines les circonstances extérieures et souvent matérielles, la tradition littéraire, les éléments personnels, et les goûts du public. Je me bornerai aujourd'hui à deux exemples que l'on peut considérer comme assez significatifs : le roman historique et le roman rustique. Tous deux appartiennent à la grande famille du roman, et par conséquent sont des formes d'art où s'imposent certaines conditions communes ; tous deux se sont formés dans la première moitié du XIXe siècle ; sur la formation de tous deux nous possédons des données de fait, sinon aussi précises que notre insatiable curiosité d'historiens de la littérature le désirerait, du moins suffisantes pour cerner d'assez près le phénomène de la création d'un genre littéraire qui bientôt deviendra traditionnel. Mais le processus de formation de ces deux genres diffère, entre autres, par ce fait que dans le premier (roman historique), l'initiative vient nettement d'un seul écrivain : pendant longtemps, tous ceux qui ont suivi Walter Scott l'ont imité plus ou moins librement, mais n'ont imité que lui; tandis que dans le second exemple (roman rustique), s'il n'y a pas de doute sur le premier fondateur du genre, si Gotthelf a eu de nombreux imitateurs en langue allemande, on constate peu après ces débuts l'apparition en d'autres langues de quelques romans rustiques qui ne doivent très probablement rien à Gotthelf ni à ses premiers imitateurs allemands ; ce qui prouve que le moment social et littéraire était éminemment favorable, que les éléments du roman rustique étaient dans l'air et ne demandaient qu'à se concentrer et à se fixer. Dans un langage un peu pédant, mais qui offre l'avantage d'être clair, nous dirons que dans le premier cas il y a *monogénèse*, dans le second *polygénèse*.

S'il est une formule reçue et même banale en histoire littéraire européenne, c'est celle-ci : «Le roman historique débute en 1814 avec *Waverley*.» Par exception, cette formule n'est pas fausse ; mais en fait, que signifie-t-elle?

Tout genre littéraire, en même temps qu'il satisfait certains besoins de s'exprimer chez l'écrivain qui l'emploie, satisfait certaines aspirations des lecteurs. A quelles aspirations répond le roman historique? A la curiosité pour le passé, mais non pour un passé épique et légendaire, nimbé d'une auréole de rêve ; le lecteur veut des héros plus près de lui, d'une humanité plus voisine de la sienne ; et surtout un certain air de

vérité. Le réalisme, contenu déjà en grande partie dans le romantisme, comme on le sait, en est un élément essentiel. Au cours de ce voyage dans le passé, on aime à retrouver des sentiments connus sous des formes différentes à cause de la différence des temps et des lieux ; mais on aime aussi à découvrir des mœurs, des figures, des aspects inconnus ou seulement soupçonnés, évoqués du passé avec la plus grande fidélité possible.

Un certain goût pour les aventures héroïques ou amoureuses situées dans le passé était satisfait jusqu'à un certain point par les romans français du type héroïque-galant du milieu du XVIIe siècle, les *Ibrahim, Polexandre, Cléopâtre* ou *Clélie*, qui eurent tant de succès en Allemagne et en Angleterre et y inspirèrent une bonne part de la littérature romanesque jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. D'autre part, on voit apparaître vers la fin du XVIIe siècle, en France puis par imitation en Angleterre, des *Histoires secrètes* de Bourgogne ou de Navarre (c'est-à-dire arrivées à la cour des souverains de ces pays), des *Mémoires* fictifs de seigneurs et de grandes dames, dus la plupart à des romancières qui plaçaient un roman d'amour et d'aventures dans la société noble et galante du XVe ou XVIe siècle ; un seul de ces romans a survécu, *La Princesse de Clèves*, qu'il est intéressant de replacer dans ce groupe de romans de sentiments à cadre historique. En France et en Allemagne, tout le XVIIIe siècle se passe sans qu'aucune tentative importante imprime une direction plus franche et plus originale au roman historique. En France, on rencontre à peine quelques mauvais romans d'intrigue placés dans un vague cadre historique. En Allemagne, à partir de 1785 et jusqu'aux succès décisifs de Walter Scott, de très nombreux romans sont situés dans un moyen âge allemand plus ou moins authentique. Mais ni les *Rittergeschichten* ni les *Ritter- und Räuberromane* n'ont su déterminer la naissance en Allemagne du véritable roman historique ; ce n'est pas chez eux, c'est chez Walter Scott que leurs successeurs du XIXe siècle ont été chercher des modèles. Ce n'est ni le roman français, ni le roman allemand qui ont provoqué la naissance du roman historique de Scott.

Est-ce le roman anglais? Le succès de Scott ne serait-il que l'aboutissement d'une série de tentatives de plus en plus précises et de plus en plus heureuses? Dans l'abondance et la variété du roman anglais du XVIIIe siècle, on aperçoit plusieurs tendances qui paraissaient favorables à l'éclosion du véritable roman historique ; mais aucune d'elles n'y a contribué directement. Ni les survivances du roman héroïque du XVIIe siècle, ni Defoe, quoique M. Dottin l'ait appelé «le créateur du roman historique», ni la lignée des romans mystérieux *(tales of terror)* qui vont du *Castle of Otranto* de Walpole jusqu'au *Monk* de Lewis, ni les tranches d'histoire d'Angleterre que diverses romancières découpaient pour servir de cadre à de pathétiques histoires d'orphelines persécutées, enfermées dans des souterrains, délivrées par de vaillants chevaliers, ne contiennent, même avec moins de talent, l'essentiel de ce qui devait faire la fortune de Scott. On essaie, comme l'avait fait d'ailleurs l'abbé Prévost dans *Cleveland*, de donner de grands faits historiques comme arrière-plan à des aventures privées ; on est sentimental, ou didactique au point que l'histoire passe au premier plan ; on essaie parfois de mêler les grands premiers rôles historiques aux intrigues privées ; mais il y

manque l'intérêt principal : l'exactitude pittoresque dans l'évocation de la vie du passé, l'aptitude à saisir dans l'homme les traits éternels des différents caractères sous les formes transitoires que leur donnent les mœurs d'une époque; et trop souvent aussi un minimum de vraisemblance dans les sentiments et dans les actions. Les précurseurs de Scott les plus intéressants, au moins à certains égards, sont des érudits nourris des antiquités nationales, dont les romans ont pour but d'instruire agréablement en offrant des tableaux fidèles du passé ; on y trouve des scènes de mœurs villageoises dont Scott a pu faire son profit ; ils insistent sur les usages du temps, et prêtent même un langage divers aux diverses conditions. Mais à ces tableaux de la civilisation d'une époque il manque une intrigue bien menée, un intérêt romanesque suffisant. Entre les premiers essais de Scott en ce genre, essais qu'il laissa dans ses tiroirs, et la publication de *Waverley*, se placent quelques romans historiques, parfois situés en Ecosse, qui se rapprochent un peu plus de sa conception, mais qui n'annoncent guère la révolution qu'il opéra ; quoique Jane Porter ait écrit plus tard que «Sir Walter Scott lui avait fait l'honneur de lui emprunter sa manière».

Comment Scott est-il arrivé à sa conception du roman historique? Il l'a raconté lui-même dans la Préface de *Waverley* qu'il inséra dans la réédition de 1829. Différents éléments entrent en jeu :

1° une formation générale, composée : *(a)* d'immenses lectures d'histoire, de voyages, de mémoires, de livres sur les antiquités nationales ; *(b)* d'excursions dans toutes les parties de l'Ecosse, et d'études sur place des antiquités locales.

2° ses premiers essais. En 1799, nous dit-il, «je nourrissais l'ambitieux dessein de composer un roman de chevalerie dans le style du *Castle of Otranto*, rempli d'incidents surnaturels, et où devaient figurer quantité de guerriers de la frontière anglo-écossaise». C'était *Thomas the Rymer*, qui se passait au XIIIe siècle, auquel il renonça, et dont il donna quelques pages dans cette Préface. En 1805, il écrit les 7 premiers chapitres de *Waverley* ; devant le verdict sévère d'un ami, il renonce à le continuer. En 1807—08, il est chargé par un éditeur de terminer un roman que Joseph Strutt, un de ces antiquaires dont nous avons parlé, avait laissé inachevé : *Queen-Hoo-Hall*, qui se passait au XVe siècle. Le roman a peu de succès ; pourquoi? il est trop farci d'antiquités, il se passe à une époque trop lointaine pour le commun des lecteurs.

3° le succès des récits et tableaux irlandais de Miss Edgeworth ; ce succès suggère à Scott de populariser et de rendre sympathiques aux Anglais les mœurs de l'Ecosse, comme elle le faisait pour l'Irlande. Sans doute aussi, bien qu'il n'en parle pas, celui de quelques romans historiques qui paraissaient à ce moment, comme ceux de Jane Porter, dont *The Scottish Chiefs*, placé dans un moyen âge trop reculé, date de 1810.

Vers 1813, Scott retrouve par hasard, dit-il, son début manuscrit de *Waverley ;* il le continue, et publie le roman, anonymement, en 1814.

Quelles étaient les nouveautés qui firent immédiatement saluer ce roman comme ouvrant une voie nouvelle, et lui assurèrent un succès

qui au bout de quelques mois devint éclatant, non seulement en Grande-Bretagne, mais dans le monde entier?

Scott nous dit, dans la Préface écrite dès 1805, qu'il a voulu «peindre plutôt des hommes que des mœurs». Aussi a-t-il choisi une époque peu reculée (1745 ; le sous-titre était : *...or, Sixty years ago)* pour que le pittoresque ne voilât pas la vérité humaine. «Je me suis attaché surtout à peindre les caractères et les passions» qui sont de tous les temps. Il se propose donc d'être le continuateur des romanciers psychologues du XVIIIe siècle. Cette conception primitive devait se modifier à mesure qu'il poursuivait sa carrière triomphale de romancier ; l'élément pittoresque prend plus de place, surtout quand il aborde des époques plus reculées ; mais l'essentiel en est resté. Il s'agit toujours de peindre des caractères et des sentiments vraisemblables dans un cadre historiquement exact, ou cru tel par l'auteur et le lecteur. Une intrigue sentimentale (qui reste la partie faible de l'œuvre) placée dans un milieu historique et local bien étudié, donnant lieu à des tableaux de mœurs, à des scènes d'un pittoresque réaliste et souvent familier, à des paysages précis, à l'évocation de figures légendaires ou historiques, ces dernières reconstituées avec autant d'exactitude psychologique que possible ; tels sont les éléments dont la combinaison assura le succès des *Waverley Novels,* et les fit saluer comme la forme que l'on attendait du roman historique. L'heureux talent de l'auteur, sa verve créatrice, sa bonne humeur optimiste, son humour, fécondèrent l'assemblage de ces éléments divers. On a parlé à ce sujet de *mutations* comme celles qui, mieux que l'évolution, rendent compte de l'apparition de certaines variétés dans le règne végétal ; il vaudrait mieux emprunter une comparaison à la chimie, et dire que nous nous trouvons ici en présence d'un mélange d'éléments divers qui, lorsque le dosage est heureusement réussi et que la température atteint un certain point critique, s'unissent en une combinaison qui donne un corps nouveau. La température ici, c'est l'esprit littéraire de l'époque ; les tendances romantiques ont joué un rôle capital dans cette fixation. Scott incarne certains éléments du romantisme anglais — et européen ; d'où aussi le succès immédiat de son œuvre dans tant de pays qui aspiraient à un tel roman historique sans avoir su le créer chez eux, et qui adoptèrent d'enthousiasme celui de Scott. Aussitôt fixé, le genre est salué comme une nouveauté et imité partout. Plus tard, il se transforme avec les goûts littéraires ; ces renouvellements sont particulièrement intéressants en Hollande, en Pologne, où le roman historique est de nos jours particulièrement vivant. Car, comme l'a rappelé M. Cysarz, tout genre encore vivant change, tout en gardant son essence.

Le roman rustique est une création encore plus récente : nous pourrions célébrer en ce moment son centenaire. Il y a d'ailleurs entre ces deux genres plus d'un point commun.

A quelles aspirations répond le roman rustique, *Dorfgeschichte ?* Si le roman historique répond à la curiosité pour le passé, celui-ci répond à la curiosité, à l'intérêt, qu'éprouve le lecteur, généralement citadin, pour un milieu physique, social et moral, des types, des mœurs,

très différents, quoique contemporains ou peu éloignés dans le temps, de ceux dont il a l'habitude. Ce plaisir est celui de l'exotisme, ramené au pays que l'on habite. On aime à retrouver les sentiments généraux de l'âme humaine, qui prennent des formes et un langage différents dans ce cadre nouveau pour le lecteur.

Le roman rustique offre le meilleur type d'une forme d'art délibérément choisie, traitée consciemment par des auteurs qui ont à résoudre divers problèmes inhérents au genre, chacun suivant son goût et son génie, mais en respectant les lois fondamentales du genre ; ce dernier influant puissamment, par ses possibilités et ses exigences, sur l'expression du talent de chacun.

Les antécédents du roman rustique remontent fort loin, si l'on veut prendre en considération l'idylle depuis Théocrite, avec sa vie pastorale conventionnelle, que renouvela Gessner sans se rapprocher de la réalité ; — le roman pastoral, depuis la Renaissance, si conventionnel lui aussi ; — le poème rustique, à la mode vers la fin du XVIII[e] siècle, pessimiste dans Crabbe, optimiste dans Voss ; chez ce dernier il montre plutôt des bourgeois à la campagne que des paysans ; — quelques scènes isolées, d'un accent plus réaliste, dans certains romans du siècle. Rien de tout cela n'était le roman rustique, dont l'action se déroule au village ou dans la ferme, parmi des paysans dont l'auteur cherche à peindre les mœurs, les idées, les passions, à reproduire le langage dans la mesure du possible.

On rencontre en Allemagne, depuis 1830, probablement sous l'influence de Scott qui invitait à un certain réalisme pittoresque, quelques essais qui sont restés inaperçus. Le romantisme, en général, était peu favorable au roman rustique en ce qu'il doit avoir d'exact, de prosaïque et de terre-à-terre. Brentano en reste loin avec son *brave Kasperl* et sa *belle Annerl* ; Immermann s'en approche dans *Münchhausen* avec l'épisode *Der Oberhof* (1839), réédité et traduit séparément, où on trouve des figures assez heureuses de paysans, mais noyées dans une intrigue et une atmosphère romanesques. Ailleurs, on donnait des tableaux d'un intérêt surtout *kulturhistorisch*. Pestalozzi et d'autres Suisses écrivaient des romans éducatifs et moralisants.

C'est à ce dernier courant que se rattache nettement le fondateur du roman rustique en Europe, Jeremias Gotthelf, de son vrai nom Albert Bitzius, pasteur dans l'Emmental (canton de Berne). Il écrit pour les paysans (nous sommes dans un pays où les paysans savaient lire ; dans beaucoup d'autres parties de l'Europe à cette époque, une pareille origine du roman rustique eût été impossible), pour prolonger et préciser par le livre l'action de son prêche du dimanche et des conseils moraux et pratiques qu'il prodiguait à ses ouailles. De même Richardson, exactement un siècle plus tôt, créait un genre nouveau de roman psychologique en destinant son premier roman, *Pamela, or Virtue rewarded*, dont le sous-titre est significatif, à prémunir les jeunes servantes contre les dangers que leurs maîtres peuvent faire courir à leur vertu. D'où le ton volontiers didactique de Gotthelf, et les détails minutieux dans lesquels il entre. Ce sont ces détails si abondants, si vrais, cette odeur de ferme, d'étable, et par instants de fumier, joints à une grande délicatesse et

parfois à une vraie profondeur dans la pénétration des âmes paysannes, qui faisaient l'évidente nouveauté de son premier roman complètement rustique, qui mieux que son *Bauernspiegel* de 1837, inaugurait le genre : *Wie Uli, der Knecht, glücklich wurde*... dont le long titre annonce l'intention moralisante (1841).

Dès que ce récit, suivi bientôt de *Uli der Pächter* qui en continuait l'action, et de plusieurs autres, commença à se répandre en Suisse et en Allemagne, on constata, comme après *Waverley*, qu'un nouveau genre littéraire était né. Cette impression des contemporains est fort importante pour l'étude que nous poursuivons en ce moment ; elle achève de montrer à ceux qui en douteraient encore que les genres ne sont pas des cloisonnements artificiels imposés par des pédants. Le premier des imitateurs de Gotthelf reste l'un des principaux. Auerbach, presque aussitôt, se servit du roman rustique, qu'il mania avec un talent supérieur, pour répandre ses idées libérales. Beaucoup d'autres les imitèrent en Autriche et dans diverses régions de l'Allemagne.

D'autre part, et d'une manière qui semble bien ne rien devoir à l'exemple de Gotthelf et d'Auerbach, Balzac exprimait ses idées conservatrices dans cette mauvaise caricature, d'où est absente toute espèce de vie rustique véritable, que sont *Les Paysans* (1844) ; George Sand, d'abord pour répondre aux *Paysans* de Balzac, commençait en 1846 la série de ses romans rustiques, qui sont plutôt des idylles. Ses successeurs en France connurent sans doute Auerbach, qui fut traduit de bonne heure. Après 1855, le roman rustique, sous ces deux influences combinées, apparaît en Norvège avec Björnson, en Angleterre avec George Eliot, et ailleurs.

Nous constatons là un synchronisme curieux, qui confirme l'hypothèse que nous faisions pour le roman historique. Les éléments du genre étaient dans l'air ; la température, qui était cette fois celle de la période réaliste, était propice à leur fixation en un composé nouveau, différent des tentatives précédentes, si heureux que la destinée du roman rustique devait être des plus brillantes ; on sait l'importance qu'il a prise dans la plupart des littératures, et les noms de Reymont, de Ramuz, de Giono montrent assez que le genre est en pleine prospérité.

Ces deux genres offrent des caractères communs très évidents. Tous deux offrent à l'esprit une évasion, l'un vers un passé parfois idéalisé, toujours intéressant par les souvenirs qu'il évoque ; l'autre vers un monde contemporain, mais tout différent par sa vie et ses mœurs. Tous deux exigent une certaine précision concrète dans la peinture des hommes et des choses. Scott et ses imitateurs ont contribué à préparer le réalisme nécessaire au roman rustique en s'exerçant à peindre les détails matériels de la vie du passé.

Nous avons constaté dans ces deux cas que la formation d'un genre se produit lorsque des éléments littéraires isolés ou engagés dans d'autres groupes s'engagent dans une nouvelle combinaison qui plaît mieux au lecteur, que certains talents ont le don d'animer, et qui se révèle douée de vitalité. Alors l'œuvre, plus homogène, plus significative, est perçue de tous comme présentant enfin le *genre* auquel on aspirait confusément ; des imitateurs travaillent *dans le même genre*, sans perdre pour cela leur originalité ; et ainsi s'est constitué un *genre littéraire*.

M. **Lafourcade** attire l'attention de M. Van Tieghem sur Th. Nashe dont *The Infortunate Traveller* date de 1594.

M. **Charlier** pense que les circonstances politiques de l'Europe continentale dans la première moitié du siècle dernier ont pu, dans certains pays tout au moins, contribuer grandement au succès du roman historique. Tel a été le cas en Belgique, où le désir avoué d'une nationalité jeune de remettre ses fastes en lumière explique, dans une large mesure, la vogue du genre qu'illustra bientôt Henri Conscience.

M. **Bédarida** demande si les faits présentés ne prouvent pas l'existence de constantes historiques.

Sans doute le roman historique, puis le roman rustique apparaissent nettement constitués et sont reconnus comme tels à deux moments précis du XIXe siècle. Mais les besoins auxquels ces deux «genres» répondaient alors expressément ne sont-ils pas des besoins anciens, permanents et qui peuvent dans l'avenir se manifester avec une acuité nouvelle?

Le roman historique n'est-il pas une forme nouvelle du poème épique, du roman d'aventures chevaleresque, la forme qui s'adapte à la mentalité bourgeoise du XIXe siècle? Mais la tendance historique n'a pas attendu le XIXe siècle: La Calprenède et Blaise de Sandraz (auteur des *Mémoires de M. d'Artagnan*, source des *Trois Mousquetaires* d'A. Dumas).

D'autre part, le roman champêtre ne peut-il pas être considéré comme une manifestation du goût pastoral qui remonte très haut dans l'antiquité et qui apparaît avec plus de force à certaines époques, avec l'*Arcadie* de Sannazar, l'*Astrée* d'H. d'Urfé, etc.? Seulement le réalisme dominant du milieu du XIXe siècle donne à la représentation de la vie rustique un caractère différent.

M. **Markovitch :** M. Van Tieghem a traité ce sujet avec la compétence qu'il apporte à tous ses travaux. Ce qui serait peut-être très intéressant, c'est de savoir le degré de renouvellement des genres littéraires et d'étudier la survivance des genres. Tel, par exemple le roman historique : le roman de Sienkiewicz, les pièces historiques. Tels le mystère et les drames religieux : de Claudel, de Ghéon, de Maeterlinck. Le roman policier ne serait-il pas une variété du roman terrifiant en faveur en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle? Le roman rustique contemporain ne continue-t-il pas le genre que nous avons vu fleurir dans la première moitié du XIXe siècle?

M. **Grabowski :** Il n'y a rien à ajouter au splendide exposé de M. Van Tieghem. Qu'il me soit permis de dire seulement que le roman historique a influé, pour ainsi dire, sur la poésie épique romantique. On le voit dans la grande épopée nationale de Mickiewicz : *Messire Thadée*. La technique du poème vient de Walter Scott et contribua beaucoup à l'évolution du genre épique en Pologne.

M. **Hankiss** attire l'attention sur le fait significatif que le roman historique, considéré comme «genre faux» dans plus d'un manuel français d'histoire littéraire, a mûri des chefs-d'œuvre d'une valeur absolue dans beaucoup de pays, surtout en Europe centrale et, notamment, en Hongrie. Des causes assez nombreuses du succès du genre il relève la moins courante : non lié par tous ces petits détails dont l'observation semble obligatoire lorsqu'il s'agit de peindre notre époque (dialogues futiles, téléphone, autobus, corvées de tous les jours, pour donner à notre peinture ce caractère de grisaille qui, à beaucoup, semble la garantie du réalisme), le romancier historique peut donner à ses personnages une vérité psychologique incontestable et non masquée par de fausses actualités ; et s'il veut peindre un milieu, ce sera un milieu de son choix, plus caractéristique et plus intense que l'ambiance où il vit lui-même, souvent en opposition flagrante avec elle.

Mlle M. Kosko : Le roman historique n'est au fond qu'un roman de mœurs situé dans le temps, de même que le roman exotique est un roman de mœurs situé dans l'espace. Ce qui fait la différence, c'est *le recul* et, par conséquent,

l'intention de l'auteur de faire un roman historique ou de faire un roman de mœurs. Sauf cette réserve, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal ou, par exemple, les premiers romans de Balzac, ne présentent aucune différence formelle avec un roman dit historique. De même nos romans sur la Grande Guerre de 1914 où défilent tous les grands personnages politiques et militaires de notre époque, pourraient être assimilés aux romans historiques si nous n'avions conscience du manque de recul. Et, inversement, un roman de mœurs sur le Paris du XIVe siècle, par exemple, où n'apparaîtrait aucun personnage historique, aucun événement connu (une tranche de vie d'un bourgeois parisien) sera considéré comme un roman historique — car nous aurons conscience du recul qui intervient entre l'auteur et son œuvre. En d'autres termes il n'y a pas de conditions extérieures, formelles, qui déterminent le genre du roman historique — mais uniquement la question intrinsèque de la perspective historique. Si nous ignorions que *Le Rouge et le Noir* a été fait par Stendhal en 1830 et si par quelque hasard nous pensions l'attribuer à un auteur du XXe siècle, nous n'hésiterions pas à le classer comme roman historique.

M. **Van Tieghem** répond sur ces différents points:

A M. Lafourcade : Sans doute *The Infortunate Traveller* ou *Jack Wilton* de Nashe contient des parties de roman historique ; mais il me semble qu'on le range plutôt, et à bon droit, parmi les romans picaresques, qu'il est presque le seul à représenter à cette époque en Angleterre.

A M. Charlier : Si j'avais fait l'histoire du roman historique, je n'aurais pas manqué en effet de signaler laplace importante qu'y tient le sentiment national; et cela non seulement en Belgique avec Henri Conscience *(Le Lion de Flandre*, etc...), mais en Hollande avec Mme Bosboom-Toussaint et d'autres ; en Pologne, où les romans historiques étaient lus avec une dévotion d'autant plus passionnée que sous le régime russe l'histoire de la Pologne était exclue des programmes de l'enseignement, etc.

A M. Markovitch : J'aurais dû en effet ajouter, parmi les éléments qui ont pu déterminer le roman de Scott, l'influence de Goethe dont il avait traduit le *Goetz von Berlichingen.*

A M. Hankiss : Il est vrai que le roman historique présente dans l'Europe centrale une importance exceptionnelle et des caractères particuliers ; mais cela restait en dehors de mon sujet.

A M. Bédarida : Il faut reconnaître en effet des «constantes historiques» qui animent successivement diverses formes d'art. Ainsi l'intérêt qu'on trouve au XIXe siècle au roman historique, on l'avait trouvé aux épopées du XVIe siècle, etc...; les pastorales comme *Aminta* ou le *Pastor Fido* répondent déjà au désir de se plonger dans une vie différente de celle des villes. Mais ce sont à peine des ébauches de ce que seront le roman historique et le roman rustique, et il n'y a guère influence directe.

A Mlle Kosko : Si un roman était historique par le fait que l'action se passe à une époque antérieure à celle du lecteur, tous les romans publiés aujourd'hui seraient historiques dans cent ans. Il est certain que Stendhal qui prétendait peindre, dans *Le Rouge et le Noir*, exactement l'heure même où il l'écrivait («Chronique de 1830»), nous fait aujourd'hui en partie l'effet d'un roman historique. Mais le véritable roman historique est celui qui est voulu tel par son auteur, qui est écrit en vue de produire certains effets.

*

KURT WAIS
(Universität Tübingen)

DIE NATIONALEN TYPEN DES NEUEREN DRAMAS IM GENETISCHEN ZUSAMMENHANG

Es heißt weder die allgemeinen ästhetischen Grundsätze des dramatischen Schaffens noch dessen unvergleichbare individuelle Einzelleistungen verkennen oder schmälern, wenn man feststellt, daß jedes der Kernvölker des neueren Europa seinen eigentümlichen eigenen Weg zur Bühne und zum Drama gesucht hat und mehr oder minder bewußt auf Grund der eigenen Erfahrungen und Leistungen sich seine Auffassung und Beurteilung des Dramas bildete. Sogar in der Einstellung zum Drama der Antike kann man, im Grunde bis auf den heutigen Tag, beobachten, wie bei den einzelnen Völkern unterschiedliche und recht charakteristische Neigungen in der Auswahl und Wertverlegung zäh eingewurzelt sind. Jedes dieser Völker hat sich sowohl aus unwillkürlicher Wesensverwandtschaft wie aus nationalem Stolz und aus anerzogener Gewohnheit an diejenige dramatische Sondergattung ganz besonders gebunden erachtet, die von seinen größten Bühnendichtern in der eigenen Sprache gepflegt, für diese nationale Hörerschaft geschaffen und von ihr durch lang anhaltende und eindringliche Zuneigung sanktioniert wurde. Die *Comedia* der spanischen oder das *play* der englischen Blütezeit werden solange als die „klassische" und bezeichnendste Bühnenleistung ihrer Völker betrachtet werden als eine solche eigenschöpferische Entfaltung einmalig geblieben ist. Die Entscheidung darüber fällt immer nur das eigene Volk. Keiner der Bühnentypen, die von den Kernvölkern des Schrifttums nacheinander entwickelt wurden so wie Äste sich von einem gemeinsamen Stamm abzweigen, ist objektiv besser als die anderen, jeder hat sich in anderer Richtung vom Drama der Antike, das theoretisch immer wieder als Vorbild empfohlen wurde, wegentwickelt.

Wenn wir das reine Lustspiel mit seinen Sonderproblemen zurücktreten lassen und uns hier auf das ernstere Drama bis zum 19. Jahrhundert beschränken, so heben sich fünf solcher nationalen Formtypen ab, die italienische, spanische, englische, französische und die deutsche Lösung. Stellen wir sie im Folgenden vergleichend nebeneinander, so nicht um schließlich einem von ihnen die Palme des Triumphs zu reichen, sondern einzig um im Vergleich die entscheidenden Wesenszüge dieser Typen deutlicher sehen zu können. Nationale Eifersucht oder Eitelkeit hat auf diesem Gebiet der Literaturkritik umsoweniger eine Stätte als die Früchte dieses jahrhundertalten Wettstreits seit langem gemeinsamer Besitz aller beteiligten Völker zu sein vermochten. „Was uns angeht, möge uns ohne Vergleich erfreuen", rät uns die Weisheit Senecas *(de ira)*; „niemals wird derjenige glücklich sein, welcher am größeren Glück eines anderen leidet".

Die Auswertung des Vergleichs soll nach zwei Richtungen erweitert werden. Einmal durch die Frage inwiefern im einzelnen diese Formtypen, die nachträglich als die klassisch nationalen Ausdrucksformen angesprochen wurden, wirklich dem damaligen „Nomos" ihres Volks verbunden waren (dies ist für das Drama als die am meisten publikumsgebundene Dichtgattung immer noch leichter zu beantworten als etwa für andere Gattungen) und inwieweit der „Kairos" ihres Entstehens in Zusammenhang gebracht werden kann mit der gesamten Situation des kulturschöpferischen Reifeprozesses bei jedem dieser Völker. Freilich, es bliebe eine höchst künstliche und papierene Konstruktion, einen rein nationalen Typus destillieren zu wollen, indem man ihn willkürlich von all seinen zu den Nachbarvölkern zurückführenden Wachstumswurzeln loslöste. Deshalb kann niemals auf die andere Frage verzichtet werden, auf welche Weise jeder dieser nationalen Gattungstypen von seiner Entstehung her doch auch wieder mit den anderen durch gemeinsames Schicksal oder innere Nachbarschaft verwandt und verbunden war und ist. Die Fülle der hier sich ergebenden Probleme gestattet es freilich in engem Rahmen nur, einen ganz knapp entworfenen Lageplan auszubreiten.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war die Situation des Theaters in Europa einheitlicher als jemals später, und überall im selben Maße vielversprechend. Die allgemeine Aufgeschlossenheit dem Leben gegenüber, die neugewonnene ästhetische Freude am handelnden und tätigen Einzelmenschen, dessen Wichtigkeit und Würde sich später ausgesprochen ins Pompöse steigerte, ließen für die Ausbreitung des Bühnenspiels überall eine baldige Blüte erwarten. Günstig war, daß die Schaulust des Mittelalters, ohne wesentliche Beengung durch kultische Vorschriften, noch ganz ihre Unbefangenheit bewahrte, während zugleich das eifrige Studium von Dramen der Antike fruchtbare Anregung verhieß. Bedenklich war dabei allerdings, daß man überall ganz einseitig gerade denjenigen Typus des antiken Dramas bevorzugte und durch Nachahmungen und Schulaufführungen besonders pflegte, welcher sich mit den volkstümlichen Bühnenformen des Mittelalters am allerwenigsten vertrug, insofern er dem Theater fremd war, vielleicht vom Anfang an reines Buchdrama gewesen war: jene handlungsarmen Tragödien des versteiften stoischen Willens und der exemplarischen Haltung, welche unter dem Namen Senecas überliefert sind und nicht viel mehr darzustellen pflegen als die sentenziöse Standhaftigkeit unglücklicher Helden im allerletzten Stadium ihrer Anfechtung. War für das mittelalterliche Mysterienspiel jeglicher Spieler nur *persona* ohne menschlichen Eigenwert gewesen, so zählte, im äußersten Gegensatz dazu und auch zur griechischen Tragödie, bei Seneca allein der Einzelmensch — das keiner übermenschlichen Fügung mehr sich anvertrauende Wesen. Andrerseits standen einem klaren Begreifen der klassisch-athenischen Tragödie damals unüberwindliche innere Hindernisse entgegen, denn die abendländische Weltauffassung traf sich mit Seneca in der Grundüberzeugung, daß es dem Menschen anheimgestellt sei, zwischen zwei Möglichkeiten sich frei zu entscheiden.

Die Auseinandersetzung zwischen der mittelalterlichen Theater-

form und derjenigen Senecas verlief in jedem der fünf Kernländer sehr verschieden. In dem Maße, wie hier die Kontinuität verschiedenartig gestört wurde, werden zugleich auch unterschiedliche Grundrichtungen dieser Völker erkennbar.

Ein Querschnitt durch das Jahr 1600 genügt, um die Entwicklungslinien in diesem ersten Jahrhundert, die hier noch ohne das spätere Sich-Überkreuzen verliefen, zu überblicken. In zwei Ländern ist es nunmehr gelungen, aus dem mittelalterlichen Schaustück und der humanistischen Willenstragödie ein neues lebendiges Drittes zu schmieden, dessen genialste Erfüllung mit den zwei Namen Shakespeare und Lope de Vega umschrieben ist — eine Bühnenform, einmalig in ihrer Verbindung von umfassendster Volksnähe und zugleich tiefer Lebenserkenntnis.

Alle äußeren Umstände schienen gleichsam zusammengewirkt zu haben, um in *ENGLAND* und *SPANIEN* dies Aufblühen einer monumentalen Dramatik, die nicht von einem vereinzelten, sondern von Dutzenden hochbegabter Dichter zugleich getragen wurde, zu ermöglichen. Dort stand gerade damals die Sprache im vollsten Saft ihres Reifens: nicht mehr so spröd und widerspenstig wie in Frankreich und Deutschland, sondern von Garcilaso und Spenser bereichert durch das Italienische, aber ohne dessen Überfeinerung. Auch dem antiken Theater gegenüber besaß man dort weder die jahrhundertalte gefährliche Vertrautheit der Italiener noch die schulmeisterlich starre Gewissenhaftigkeit der Franzosen und Deutschen. Vielmehr wurde das Wollen Senecas mit gewissenloser Frische mißverstanden und angeglichen. Zunächst in der Form: man zersprengte sie durch komische Zwischenspiele und durch die unruhigen Bilderfolgen, wie man sie aus den jähen, überspannten, aber eminent dramatischen altheimischen Balladen und Romanzen gewohnt war. Zugleich auch im Gehalt: die Voraussetzungslosigkeit der Seneca-Helden gegenüber Standesbindung und Religion wurde in Spanien als pervers empfunden, und ihre ruhige Gelassenheit wurde in England zu frenetischer Unmenschlichkeit übersteigert. Nirgend sonst findet man jene Unbekümmertheit, mit welcher die Begründer des neuen Gattungstypus, ein Christopher Marlowe, ein Juan de la Cueva, noch neben den neuen Anregungen zugleich Dramen mittelalterlichen Gepräges schufen.

Während bei den anderen Völkern die geschichtliche Nähe und Vertrautheit gegenüber den Helden des nationalen Mittelalters verkümmerte oder in ein schamhaftes Antikisieren nach Art von Ronsards *Franciade* stilisiert wurde, ziehen über die spanischen und englischen Bretter weniger die Helden der Antike als die der Maurenkreuzzüge und Rosenkriege, der nordafrikanischen Seeschlachten und der Niederzwingung Schottlands — noch unmittelbar aus Chroniken und Romanzen heraus für das Bühnenfestspiel gewonnen.

Dem auffallenden literarischen Zusammenstimmen der beiden Länder entspricht offenbar auch die allgemeine welthistorische Situation. Es ist die Zeit des denkwürdigen Entscheidungskampfes zwischen den beiden einzigen unumstrittenen, wirklichen Monarchen der Zeit, Elisabeth und Philipp, zwischen den zwei atlantischen Randvölkern,

die je eine Hälfte des neuentdeckten Erdteils zu besetzen begannen. Man mag an die Blüte der griechischen Tragödie in der Epoche der Perserkriege denken angesichts der Tatsache, daß nun gerade in solcher Lage festliche Dramen des Hochgefühls der Macht, Dramen abenteuerlicher Streitbarkeit und vaterländischen Stolzes entstanden sind; während man sich zugleich erfolgreich abriegelte gegen religiöse Bürgerkriege und Standeszwistigkeiten der zentraleuropäischen Völker. Denn stets war der psychologische Mutterboden für die „klassische" Dramatik eines Volkes diejenige Zeit seiner Geschichte, wo es, ohne gehässiges Mißtrauen, sich unbefangen einem innerlich selbstverständlichen Lebensvorbild — heiße es nun „honnête homme" oder deutscher Idealismus — verbunden empfand. Diese Voraussetzung fehlte in Italien seit Beginn der Fremdherrschaft und auch in Deutschland, sogar in Frankreich stand sie noch in weiter Ferne.

Spanien und England dagegen, erwacht aus dem Alpdruck eines hundertjährigen Krieges, fanden sich mit blankem Schwert in der Hand vor grenzenlosen Perspektiven herrenloser Weltteile und goldener Lockungen, ... Pizarro, die spanischen Borgia, Francis Drake. Die Dichter dieser Geschlechter konnten nach einem Wort Victor Hugos über Shakespeare, „hommes-océan" sein, durften alle Wellenberge und -tiefen dieses glühenden Lebensstroms über die Bühne fluten lassen, phantastische Teufeleien und pathologische Eifersucht, Wahnwitzige und Wilde. Besonders die für spätere Zeiten so oft anstößige Unbefangenheit in der Schilderung des außergewöhnlichen Einzelmenschen, überhaupt des ganzen Menschen, und die unsystematische, spielerisch sichere Psychologie, die ins Unerforschliche hinabreicht, ist bezeichnend für den inneren Gattungsbegriff des englischen und spanischen Dramas; in seinen nur-individuellen, nur-aparten Auswüchsen bildete er wohl den äußersten Gegensatz zur Persönlichkeitsnorm des antiken Dramentyps, und hat auch keine unmittelbare Fortführung außerhalb der nationalen Grenzen finden können.

Bei den andern Völkern damals wird, trotz einiger äußerlicher Ansätze bei Rabelais, ein so vielfältig sich verströmendes, oft bis zur Dämonie unbändiges Menschentum überhaupt nirgendwo zu dichterischer Gestalt. Auch dafür dürfen wir außerhalb des bloß Literarischen nach Gründen forschen. Ganz anders als für Engländer und Spanier, die seit dem 13. Jahrhundert keinen entscheidenden Beitrag zu Europas philosophischer Gedankenwelt mehr geleistet hatten, bedeutete für Italien, Deutschland und Frankreich das 16. Jahrhundert gerade den Höhepunkt einer längst schon im Gang befindlichen kritischen Gewissensbereinigung.

Bei den nördlichen Kontinentalländern, Frankreich einbegriffen, ergriff die reformatorische Auseinandersetzung, lutherische oder calvinistische, mit solcher Ausschließlichkeit die Gemüter, daß die schwebenden Forderungen des Bühnenstils, besonders der rechtzeitige Einbau des humanistischen in das volkstümliche Drama versäumt wurden. Der romantische Dichter Achim von Arnim, ein Protestant, hat daraus jenen Klageruf geschöpft, den man auch in der Kunstgeschichte — etwa bei Gelegenheit des Lukas Cranach-ähnlich hört: „hätte sich die Refor-

mation um ein halbes Jahrhundert verspätet, so wäre uns ein Volkstheater von großer Herrlichkeit entstanden".[1] Immerhin, damals ist dafür etwas anderes von einzigartigem Gewicht entstanden: die französische und die deutsche gedankliche Prosa. Italien ging zwar, obwohl das mähliche Nachlassen seiner Schöpferkraft auf der Ebene der bildenden Kunst so ausgelegt werden könnte, nicht den französisch-deutschen Weg ins Abstrakte und Metaphysische mit, den Weg zu Kepler und Descartes. Aber dennoch erreichte auch in Italien das kritische Denken damals eine unvergängliche Höhe, nur freilich auf eine sinnenhaftere, wirklichkeitsnähere, mehr „angewandte" Weise als anderswo: mit Machiavelli, dem Totengräber der staatshumanistischen Irrwege Italiens, und mit Guicciardini, dem Staatsproblem gegenüber; mit den „Weltweisen" von Leonardo bis Bruno auf dem Gebiet der Naturerfassung; mit Patrizzi und besonders Castelvetro durch die umwälzende damalige Schaffung der Literaturkritik.

ITALIEN hat sich bei alledem — auch in einer Zeit, als in den schwerblütigeren bühnenfremderen Ländern Luthers und Calvins dieses Bedürfnis noch gar nicht empfunden worden war —, ein künstlerisch-ästhetisches Gegengewicht gegen die Herrschaft des Philologischen, Gedanklichen, Begrifflichen, Buchmäßigen zu keiner Zeit rauben lassen. Italien blieb zunächst in der Lyrik durch die Madrigale weiterhin gebend, vor allem gestattete es auch, neben einigen gutgelungenen Terenz-Ablegern, allen Instinkten des Närrischseins, Tollens und Foppens ein ungehemmtes Wuchern in der Commedia dell'arte. Das Wesen dieses Stegreifschwanks, auf dessen Formelemente neuerdings noch einmal Pirandello, Benavente, Paul Ernst, Charles Dullin verschiedenartig zurückgriffen, ist freilich nicht viel mehr als ein gleichsam vegetatives Treiben von Typenmasken — Unbeschwertheit im Urzustand, theatralischer Rohstoff, der allein durch Molières textlich verantwortungsbereites, individuell verkörperndes Könnertum in das Reich geformter Lustspielkunst gehoben wurde; erst auf Grund von Molière wurde dann später der Lustspieltypus Goldonis möglich, ebenso wie der von Holberg, Lessing, Kleist, Gogol.

Die Tragödie aber, Seneca, konnte in Italien die volkstümlichen Dramatikerimpulse weder so befruchten, daß nach Art der Spanier und Engländer ein nationales Universaldrama entstanden wäre; ebensowenig vermochte sie freilich auch diese aus mittelalterlichem Heimaterbe stammenden Impulse so unorganisch zu stören, zu unterbrechen und auszumerzen wie in Deutschland und Frankreich, wo die Theaterfreunde seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Beziehung zur älteren Bühne ängstlich aus dem Wege gingen. Wenn Italien darum bis zum heutigen Tage zwar keine eigenständige *Tragödien*dichtung besitzt, die „klassisch" wäre im Sinn eines unaufhörlichen lebendigen Besitzes der Nation, so ist ihm dafür ein anderer dramatischer Bühnentypus damals gelungen, der für einen Italiener die eigentlich klassische Leistung seines Volkes auf dem Gebiet der

[1] Zit. bei Paul Kluckhohn: *Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger.* Shakespeare-Jahrbuch, 1938, p. 41.

dramatischen Kunst darstellt: die Schaffung der Oper. Sie war zugleich die einzige, die letzte Möglichkeit einer gesamt-italienischen Bühnenschöpfung; denn während damals die andern Völker sich eine der wichtigsten Voraussetzungen der nationalen Einheit sicherten, die Einheit der Schriftsprache, büßte Italien seinen Vorsprung darin gänzlich ein und entwickelte sich in umgekehrter Richtung; die schöpferischen Kräfte seiner Literatur traten mehr und mehr den Rückzug in die Mundartdichtung an. Wo die Sprache abdankte, blieb der Gesang.

Der nicht-italienische Literaturhistoriker, welchem das für die italienische Dichtung bezeichnende Wechselverhältnis von Buchdrama und Opernlibretto und die Verschmelzungsversuche von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio etwas Fremdartiges sind, wird vielleicht zögern, dies italienische Musikdrama, das doch zur Hälfte (und oft noch mehr) der Musikgeschichte zugehört, als eine typologisch ebenbürtige Vergleichsgattung anzuerkennen. Die Oper ist nun freilich ihrer Natur nach eine auf literarisch-musikalischer Symbiose beruhende Zwittergattung und ist deshalb vom italienischen Regelhumanismus an bis in unsere Tage immer wieder als hybrider, rückgratloser Bastard verfehmt worden. Das ändert aber nichts an der sehr wesentlichen dreifachen Verklammerung des italienischen Dramas mit der Oper: Einmal daß ja nicht einzig die Sprache zur Musik hinzufinden hatte, sondern daß umgekehrt die Musik vom Drama her zu dem bisher völlig ungeahnten Lautgeben persönlicher Leidenschaft herangezwungen ward. Sodann daß der chorische Charakter der Oper, welchen philologische Theorien über die antike Tragödie befestigen halfen (wenn sie ihn auch niemals allein hätten erzeugen können), auch über den vier bisherigen Anläufen schwebt, in denen Tasso, Alfieri, Manzoni und D'Annunzio eine italienische Tragödie zu erzwingen strebten (ohne freilich über die fatalistische Tragik der Schicksalsdramatik wesentlich hinauszufinden).

Schließlich drittens, daß die Oper sich ebenso zwanglos aus dem mit Gesangseinlagen sich füllenden italienischen Pastoralspiel ergab, wie dieses einst aus der typisch italienischen Theatergattung des Spätmittelalters, der *rappresentazione sacra*, insonderlich dem Krippenspiel, sich entwickelt hatte. Und zwanglos, wie dort aus Engeln Nymphen und aus dem komischen Teufel der Satyr wurde, zeigen diese musikalischen Weihnachtsspiele ihrerseits weiter zurück bis auf die zärtliche Krippenmystik und die Lauden-Singbewegung der franziskanischen Volksstimmung. Das scheinheroische, bukolisch-idyllische, später hedonistisch entartende Stilideal des italienischen 16. Jahrhunderts überhaupt, das in der Malerei nicht in dem einsamen Michelangelo, aber in Tizian und Veronese seine Erfüllung fand, ist tief begründet in der Flucht eines waffen- und rechtlosen Volkes vor dem Politischen und Tragischen; denn das buchmäßig republikanische Tugendideal seiner mittelalterlichen Stadtstaaten, das ohne Beziehung gewesen war zu den Dingen des Glaubens, war zusammengebrochen, weil es sich nur auf Zunftvorrechte und Söldnerwaffen stützte. So bleibt im ariosen Pastoraldrama bei einer oft geradezu griechisch erlebten

Schönheit doch nur die bewußte und wehmütiege Einschränkung auf eine illusionistische Oberfläche, auf einen sozialen und moralischen Anachronismus, auf petrarchistische Minnezartheit, auf Farbschmelz, auf Belcanto. Welcher Abstand vom *Aminta* des Idyllikers Tasso oder von Guarinis Tragikomödie *Il Pastor fido* zum Pastoralspiel des alternden Shakespeare, dem *Tempest*, wo alles bis zum Satyr Caliban eine tiefe Transparenz erhält, auch hier in edel-heiterre Entspannung, aber mit einer Friedlichkeit, wie sie erst nach dem Gewitter möglich ist.

SPANISCHE Comedia und *ENGLISCHES* Play zeigen, trotz ihrer oben dargestellten Verwandtschaft, eine nicht weniger ausgeprägte Sonderart. Am augenscheinlichsten schon darin, daß Spanien als Ergänzung und Widerpart eine weitere Dramengattung besaß, das *auto sacramental*, eine Gattung, deren Einengung auf den Fronleichnamsanlaß und auf das Sakrament der Eucharistie ja schon im Mittelalter für den nationalen spanischen Bühnentypus charakteristisch gewesen war. Dagegen vermochte in England der Dramentyp weniger als sogar Epos und Lyrik mit den religiösen Bedürfnissen des Volks Schritt zu halten, ein wie mir scheint nicht unwesentlicher Grund für seine Anfeindung im 17. Jahrhundert; der junge Puritanismus fand sich bei Shakespeare nicht wieder, es sei denn als Malvolio. Im spanischen Drama aber ist darum besonders die Allegorie — und mit ihr, als letztes Weiterwirken des mittelalterlichen Universalismus, der Welttheaterbegriff — am längsten und unbefangensten lebendig geblieben, bis sie bei Calderón allmählich erstarrte.

Zweitens ist das spanische Drama mittelalterlicher Kunstübung verbunden durch seine nur noch mit dem italienischen Nachbarvolk zu vergleichende komplizierte Vielfalt an metrischen, strophischen und Reimformen. Neben diesem zierlichen, abgetönten Reichtum, der bei Calderón fast eine Gefährdung des Dramatischen heraufbeschwor, wirkt, trotz Shakespeares innerlicher Klangmeisterschaft, das Vershandwerk im englischen Drama eintönig und abwechslungslos.

Aus mittelalterlichem Erbe stammt drittens die Liebeskasuistik der Minnehöfe und ritterlichen Gesprächsspiele, die im Lande des *Cortegiano* am treuesten bewahrt worden waren. Die spanische Comedia hält sich in ihren Schwurphrasen und culteranistischen Liebesdebatten an dies höfisch-adlige Ideal, das im Drama der Engländer durchbrochen wird, bei den meisten zum Vorteil des Dichterischen, und zumal bei Shakespeare. Neben der Unmittelbarkeit fast all seiner Liebesszenen, in denen das Empfinden ohne Umschweife sich aussprechen darf, wirken die spanischen Liebesgespräche, auch die ernsten, alle irgendwie unverbindlich, wirklichkeitsfern, als ein blumiges Spiel. Ähnlich klingt die Sprache im spanischen Drama überhaupt zwar weniger familiär und herzlich als die im Play, aber freilich auch weniger brutal und laut. Selbst der Madrider Plebejer scheint an der wohlgeformten geistvollen Rede wesentlich mehr Gefallen gefunden zu haben als die Londoner *groundlings*, die ein blutrünstiges Vergnügen an einer viehischen und haarsträubenden Darbietung von Blutschande, Ehebruch, Massenmord, Schändung, Verstümmelung, Kannibalismus nahmen; allein aus diesem Grund schon waren Frauen auf der englischen Bühne,

im Unterschied zur spanischen, als Schauspielerinnen undenkbar. Vielleicht war auch die Kluft, die in England den humanistischen Gentleman nach Art Sir Philip Sidneys von der Volksbühne trennte, in Spanien weniger breit, obgleich dort die Aufführungen noch primitiver und technisch uneinheitlicher waren.

Die allgemeinen psychologischen Grundlagen waren überhaupt in Spanien (das im 17. Jahrhundert nun auch die klassische Blüte seiner Malerei erlebte) weit patriarchalischer, gesetzter und zugleich militanter als in England. Gewiß hat dessen realpolitisches Denken über die transzendenten Ziele der Spanier gesiegt, wobei übrigens Gut und Böse gleich verteilt waren; englische Wikingerpiraten kaperten, was spanische Kreuzfahrer an Heiden-Schätzen heimführten. Spanien ist damals, verspäteter Erbe von Stauferideen, gescheitert an seiner allzu stolzen Gläubigkeit; sie kam dem übrigen Europa damals bereits wie etwas Fremdartiges, ja Exotisches vor und auch auf der spanischen Bühne hat dies Kreuzfahrertum gelegentlich eine verkrampfte, donquijoteske Note. Spanien verblutete am unzeitgemä en Einsatz für eine katholische Weltmission. Dafür hat es andererseits bis in unsere Tage seine innere Geschlossenheit zu wahren vermocht: seine religiöse Einheit, sein autoritäres Königtum und auch seinen nationalen Dramentypus, der heute in den Werken eines Pemán neue Schöße treibt.

In England dagegen waren um 1650 alle drei zerbrochen — sogar der Name Shakespeares geriet in Vergessenheit! — und sind niemals wieder wirklich auferstanden. Das Play ist schon darum längst nicht im selben Maße Wiederspiegelung der dauernden, festen Volksganzheit wie die Comedia. Es ist voll von vorahnendem Beben vor einer inneren Krise, und flüchtet mit umso innigerem Zartgefühl seine Sehnsucht nach dem Unbeschwerten und Unproblematischen ins Lustspiel, wobei Shakespeare in den Worten seines Jacques oder seiner Narren den Illusionismus dieses *All's well that ends well* genial durchblicken ließ, auch wohl in seinen tragisch anhebenden und versöhnlich endenden Alterswerken, in denen, wie in *Measure for Measure*, weises Menschentum den sittlichen Verfall der Gesetzesmacht eben noch verhindert. Während die bürgerliche Welt noch in den *Merry Wives of Windsor* ihre ordnende Kraft besitzt und sie erst bei Ben Jonson einbüßt, erklingt im Trauerspiel das furchtbare Hamlet-Wort: „Die Welt ist aus den Fugen!" Wie rasch verfallen die englischen Helden der schwärzesten Verzweiflung! während bei den spanischen die Einsicht in die vanagloria des Diesseits nicht den Wahnwitz eines Lear, den Stoizismus eines Brutus oder den Sarkasmus eines Hamlet oder Timon auslöst, sondern die demütige Erleuchtung durch eine sichere Weisheit! Für die inneren Zusammenhänge ist dabei auch die äußere Tatsache nicht unwesentlich, daß in der Regel die spanischen Bühnenspiele im Auftrag der mächtigen geistlichen Brüderschaften stattfanden und von Zensur und Behörden so gut wie unangefochten blieben, während es sich in England um rein private, maßstablose, darum vom Religiösen her beargwöhnte Theaterunternehmen handelte.

Am eindeutigsten aber hebt sich die Wesensart dieser beiden

Dramentypen in ihren Charakteren und in der Art des Tragischen ab. Auf den ersten Blick ähnelt sich die spanische und englische Tragik. Sie kennt selten den konkreten Gegenspieler, ist Fall und Zermalmtwerden eines Einzelnen, dessen Zügellosigkeit ewige Lebensgesetze unheilvoll in Verwirrung brachte; die Handlung, möglichst den ganzen bewegten Lebenslauf des Helden einbeziehend, ist deshalb für den spanischen und englischen Typ schon an sich ein unentbehrliches und sinnhaltiges Stilelement. All diese Gestalten von Marlowes *Edward II.* und Shakespeares Cleopatra oder Coriolan bis zu Calderóns Segismundo kehren sich vor dem Ende noch einmal auf ihren Lebensweg um, und ein Schwindel oder Schauder erfaßt sie.

Das Schicksal indes, das diesen Helden den Weg vertritt, ist sehr verschieden geartet: bei dem Inselvolk ist es fast ausschließlich im leidenschaftlichen Charakter des monologisierenden Einzelnen angelegt. Bei den Spaniern gibt es caballeros, hidalgos, Granden in Fülle, aber keinen dieser einsam herrischen Naturmenschen, geschweige denn einen Einsamen wie Hamlet, der die Bürde der Pflicht trägt, die zerstörte Weltordnung allein wiederherzustellen. Es gibt auch (mit geringen Lizenzen bei Tirso) kein selbstverantwortliches Weib, nur señoras und señoritas. Der Charakter hat im spanischen Drama nicht die durchgehende Konstanz wie im englischen, vielmehr kann er oft am Ende durch einen plötzlichen Gesinnungswechsel, etwa eine Bekehrung, wider alle Wahrscheinlichkeit umgebogen oder verwandelt werden. So wie hier überall der menschliche Ratschluß dem Zufall ausgeliefert ist, so bildet auch stets die dramatisch aufgebaute Spielhandlung mit ihren Verzahnungen, Verwicklungen und unaufhörlichen Zwischenfällen, von der Anfangsszene an, den eigentlichen Gehalt und Reiz des spanischen Stücks, und kaum je die Charaktervertiefung. Durch das Schicksal hindurch sprechen dort — und damit wird jene letzte, erschütterndste Tragik Shakespeares mit dem Blick ins Nichts verhindert — eigentlich immer irgendwelche Autoritätsmächte: entweder die christliche Vorsehung, unbefangen im Stil der Wunderlegende, auch die königliche, kirchliche, elterliche oder eheliche Autorität; oder auch, das wird oft übersehen, die häufig mit den christlichen Forderungen bewußt zusammenprallenden[1] altererbten, z. T. vom Maurentum mitgeprägten Pflichten gegenüber dem Ehrbegriff (pundonor), dem Standesstolz und der

[1] Besonders Lope de Vega liebt die Zuspitzung solcher Gegensätze. In dem berühmten Dialog des Grafen mit dem König in Lopes *Fuerza lastimosa* wird zwar klar zugegeben, daß eine weltliche Ehrenordnung, die Blutrache fordere, Gott verhaßt sei, daß aber der Mensch in solcher Lage keine andere Möglichkeit habe, als dem weltlichen Ehrgesetz zu folgen. Ohne die südliche Leidenschaft des nach keinem Ehrenkodex handelnden Naturmenschen *Othello*, vielmehr — wie der beleidigte Gatte in Lopes *Toledano vengado* oder im *Castigo sin venganza* — mit der gelassenen Nüchternheit einer Pflichterfüllung gebietet das Ehrgesetz den Zügellosen blutigen Einhalt. Und die bluttriefende Selbsthilfe, zu welcher die Gatten greifen, wird in Lopes *Comendadores de Córdoba* oder seiner *Victoria de la honra* feierlich von den Sprechern der spanischen Nation und Sitte gutgeheißen, sichtlich im Gegensatz zur kirchlichen Autorität. Übrigens steht auch in der mittelalterlichen Epik der Spanier nicht der Kreuzzugsgedanke, das Religiöse also, im Vordergrund, sondern Probleme der Gefolgschaftstreue und Ehrenpflichten.

Sippenreinheit. Auch der einzigartige *Alcalde de Zalamea* des Calderón war nicht etwa im modernen Sinn gemeint als ein revolutionärer Wortführer des Dritten Standes, vielmehr als eine Bekräftigung, daß die uralte Pflicht, gekränkte Familienehre zu rächen, über allem stehe, sogar über dem Standesrespekt.

Dieses hat hat nun freilich die individuelle Charakterzeichnung wesentlich beeinträchtigt — eine hohe Begabung dafür besaß das Volk der *Celestina* und des *Quijote* — und so hat sich dem gesamteuropäischen Bewußtsein keine einzige spanische Bühnengestalt wirklich einzuprägen vermocht. Dafür bot der spanische Bühnentyp hinwiederum Möglichkeiten der religiösen und kultischen Einwirkung, die das englische Drama nicht mehr kannte: überwirkliche Heiligen-, Märtyrer- und Wundergestalten aufzuzeigen, die Verklärung der Kirche, die Göttlichkeit des Königtums, die Symbole der Heilsgeschichte und Menschheitserlösung lebendig vorzuführen. Calderón ist in dieser Hinsicht, nach Friedrich Schlegels Wort, der eigentliche und größte Dichter eines christlichen Dramas gewesen. Die vielen Rätsel des Menschen und seines unerklärlichen Daseins, die bei den Engländern mit tiefgründig beunruhigender Dämonie offenbleiben, werden bei den Spaniern gelöst, geschlichtet, freigesprochen durch Gericht und Gnade der Christenlehre; nach Schellings Urteil wäre hier das „wahre" Schicksal ausgedrückt, wogegen man Shakespeares Tragödien nur „mit einer Art von Trostlosigkeit anschauen" könne.

Nicht jeder wird es in dieser Art definieren wollen. Denn gerade in der Übersättigung und seelischen Ratlosigkeit der spätelisabethanischen, der frühneuzeitlichen Atmosphäre umgibt den Untergang eines Verirrten zugleich der faszinierende Glanz einsamen Heldentums; bei den Spaniern dagegen ist der irrende Mensch, falls ihn nicht die göttliche Gnade rechtzeitig rettet, nichts als ein verstockter und zu bestrafender Rebell. Mit einer gewissen Großartigkeit, jedenfalls in höchstem Maße persönlich, enden bei den Engländern sogar die schlimmsten Schurken, der *Jew of Malta* etwa oder Shakespeares Aaron, Richard III., Edmund, Jago, mit trotzigen und lästernden Flüchen auf die Weltordnung; die spanischen Bösewichte lassen stumm und geduckt, oft sogar reuig, das Gericht über sich ergehen wie ausgebrochene und eingeholte Sträflinge; das trotzige Sich-Aufbäumen des zur Hölle fahrenden Don Juan ist eine sehr bezeichnende nichtspanische Retuschierung.

Nirgends zeigt sich Shakespeare in solchem Maße als die geniale Erfüllung des englischen Dramentyps als gerade in der Darstellung des Untergangs seiner tragischen Helden. Stets ist das *physische* Ende da nur ein Äußerliches, dem der Einzelne zumeist mit einem letzten verbissenen Salutieren die Brust bietet. Das Entscheidende ist die vorhergehende meist monologische Szene, die das seelische Todesröcheln offenbart; hier schauen und sprechen die längst innerlich Ausgehöhlten, Zernagten, Todesmüden endlich der Sinnlosigkeit ins Gesicht: Macbeth bei der Nachricht vom Tod seiner Frau, Richard II. und Brutus sind wohl die ergreifendsten Beispiele. Am unheimlichsten freilich Hamlet, der ein bitter witzelndes Spiel damit treibt, den hohlen Klang des Menschseins noch abzuklopfen, und der eine letzte Neugier dabei findet, die

Möglichkeit zum Abschluß in Händen zu haben und bei aller Erwartungslosigkeit damit noch warten zu können.

Ein letzter Unterschied der beiden Dramentypen ist sodann erkennbar an der Art ihres Absinkens, die im Formtypus trotz alles Gemeinsamen schon wesensmäßig vorgebildet war. Sieht man von der Verflachung durch dekorative Augenschmeichelei ab *(fiestas, revels)*, die bei jeglicher Dramengattung als Verfallskennzeichen auftritt, so erscheint der englische Typ vorwiegend gefährdet durch das Naturalistische, der spanische durch das selbst im Realismus enthaltene[1] Überspannte und Unwahrscheinliche. Kurz nach Lope besonders nimmt zumal im Intriguenlustspiel eine geradezu parodistisch anmutende Verstiegenheit der Verwechslungen, Verkleidungen und Vertauschungen überhand, und im Gedankendrama Calderóns eine überwirkliche, zuweilen fast pathologische Alogik in der Problemstellung. Dagegen macht sich im englischen Drama bald bemerkbar, daß die klare Scheidung zwischen wohlgeborener und pöbelhafter Lebenssphäre, die im Spanischen durch die anspruchsvollere Formpflege des Dramenverses gesichert war, ins Schwanken geriet; Prinz Heinz im Kreise seiner Spielgesellen wäre für Spaniens würdevolle Schicklichkeit, den *sosiego*, bereits unvorstellbar gewesen, und von der Empörung eines spanischen Publikums über König Lear hat uns Humboldt berichtet. Immer mehr durfte auf der englischen Bühne liederliches Gossengesindel in Zoten schwelgen, durfte das zügellose Weib seinen Einzug halten wie in Middleton-Deckers *Roaring Girl*, Websters *Duchess of Amalfi* oder Fords *'Tis Pity She's a Whore*, durfte das Play sich in platter Sittenschilderung, in Kriminalchronik und Gerichtssaalreportage auflösen. Was davon die Puritanerzeit überdauerte, tauchte, zum bürgerlichen Rührstück der „Restoration Period" entstellt, wieder an die Oberfläche, epigonär und naturfremd, aber Neues anregend, und nicht weniger zählebig als die Reste der spanischen Nationalbühne.

Wenn so in Italien, Spanien und England ein volksumspannender Bühnentyp aus einer fest eingewurzelten literarischen Tradition erwachsen ist, in der Vermischung des Ernsten und Scherzenden noch unmittelbar dem geistlichen Spiel des Spätmittelalters verbunden, so setzten sich dagegen im 17. Jahrhundert in *FRANKREICH*, im 18. in *DEUTSCHLAND* andere Formen des Dramas durch, die sich zumindest genetisch von den bisher erwähnten scharf abzeichnen: sie erscheinen nicht mehr in dieser Art gewachsen als vielmehr geschaffen, ja beinahe hervorgepreßt — bei Corneille und Schiller sogar oft aus so wuchtigem Willensentschluß, daß ihrer Dichtersprache leicht jene fließende Musik abgeht, die besondere Begnadung von Racine und Goethe, bei denen die Formgebung weit zwangloser ein Teil ihres Organismus schien. Diese Verwandtschaft im Genetischen läßt sich sehr wohl, soweit man nicht an verwandte anthropologische Voraussetzungen denken mag, mit einer inneren Verwandt-

[1] S. dazu auch Karl Voßler: *Einführung in die spanische Dichtung des Goldenen Zeitalters.* Hamburg, 1939, p. 41 f. (etwas einschränkend meine Besprechung: Geistige Arbeit, vom 20. 5. 1939, VI, 10) und Emil Winkler: *Vom Geiste spanischer Dichtung* (Zeitschr. für neusprachl. Unterricht, 1938, Bd. 37, p. 150).

schaft im damaligen französisch-deutschen Kulturschicksal in Verbindung bringen.

Ein Querschnitt um das Jahr 1600 zeigt zwei Völker, die im Gegensatz zu Spanien und England sich künstlerisch vorwiegend auf musikalischen Wege ausdrückten (im vlämisch-niederländischen Grenzgebiet auf malerischem Wege) und in ihrem Schrifttum sich weitgehend von der reformatorischen Glaubenskrise absorbiert erwiesen. Eine gründlich, aber übergangslos und oft formelhaft angelernte humanistische Geschmacksbildung tat ein übriges, um die literarischen Bindungen an das eigene spätmittelalterliche Drama zu zerreißen ; im Hinblick darauf mag man in der Tat den in Frankreich und Deutschland vielumstrittenen Begriff vom „crime de la Renaissance" aufgreifen. Die in wesentlichen Zügen noch mittelalterliche Einstellung zur Bühne, auf die sich die bisher erwähnten Formen nationaler Dramentypen stützten, war um 1600 in Frankreich und Deutschland im Verschwinden ; bemerkenswerte Reste der alten Publikums- und Dramenauffassung lassen sich immerhin noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in der musikalischen Zauberposse Wiens feststellen, deren Stil auf die phantastischen Musikkomödien Venedigs zurückweist.[1]

Mit dem völlig neuen Lebensraum für das Drama und den Dramendichter, der sich jetzt in Frankreich und bald auch in Deutschland herausbildete, ist im Hinblick auf die klassische Bühne die Wurzel einer genetischen Verwandtschaft beider Völker bestimmt. Diese klassische Ernte reifte bei beiden solange nicht, als nicht der konfessionelle Unfriede sein Ende gefunden hatte, und dies ist nicht ohne tiefe innere Umwälzungen auf allen Gebieten der Fall gewesen. Die moralische Weitherzigkeit, die das Mittelalter sowie die spanische und englische Klassik überall, auch dem Drama gegenüber, besaßen, ging verloren. Die natürliche Einheit von Bühne und Hörerschaft fiel auseinander und entsprechend, in sprachstilistischer Hinsicht, die frühere Unbefangenheit, mit der man zwischen derber und gehobener Bühnensprache abgewechselt hatte.

Nicht mehr das Publikum wies von einer bewährten, lebendig wuchernden Bühnentradition her den Dichtern den Weg, sondern diese selbst mußten erst eine neue Dramenform erschaffen. Die war nun gewiß in jedem Fall mehr als bisher ihr eigenes geistiges Eigentum, und so setzt sich (im Unterschied zur englisch-spanischen Übergehung des Dichters und zu den dort üblichen Raubausgaben und Raubbearbeitungen) jetzt der Anspruch des dichterischen Eigenwerts durch. Je mehr aber der Dichter die ernsthafte Hoffnung hegte, an antike Dramen heranzureichen, desto mehr gewann er die bisher ablehnenden Schrifttumskenner für sich, desto mehr begab sich damit nun die Kunstkritik aus den Gelehrtenstuben in den Dienst des tatsächlichen Theaterlebens, desto mehr hob sich auch das öffentliche Ansehen des Dichterstandes, desto mehr mußten, anders als in Spanien oder England, die drei oder vier

[1] S. meine Besprechung einer Schrift von Heinz Kindermann (*Die Commedia dell'arte und das deutsche Volkstheater*, 1938) in Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 176, p. 104 f.

vollkommenen Dichter die Menge aller anderen in die Namenlosigkeit zurückstoßen, und desto mehr wurde zuletzt die Überlegenheit des selbstgeschaffenen Dramentypus zu einer Angelegenheit der völkischen Empfindlichkeit. Aus den neuen, auch von der Antike mitbeeinflußten Begriffen der dichterischen Qualität und der planvollen Selbstprüfung und aus dem Anspruch auf eine dauerhafte „klassische" Wertschätzung, die gefördert wurden durch die immer mehr geregelten Spielpläne und stehenden Bühnen, leitete wiederum der Dichter das Recht und sogar die Pflicht ab, nicht wie bisher den unkontrollierten Neigungen der Zuschauer zu willfahren, ihnen vielmehr einen Spiegel beispielhaften Menschentums vorzuhalten und dies in einer Form, für die er, der Dichter, die ästhetische Verantwortung voll übernehmen durfte; auch anstatt stofflich Ungewöhnliches und Überraschendes zu geben, blieb man nun bei Tragödienthemen, die jedermann bereits vertraut waren, — Racine mehr als Corneille, die Deutschen im ganzen weniger als die Franzosen. Denn wenn die Dramen jetzt gelegentlich zu sehr Buchdramen zu werden drohten, so war unbestreitbar, daß sie es zuvor bei den anderen Völkern oft zu wenig gewesen waren. Gewiß hatten auch die großen Spanier und Engländer ihrem Publikum mehr zugemutet als es gewohnt war — so Shakespeare, dessen Dramen schon rein äußerlich länger zu sein wagten als die seiner Konkurrenten —, aber es mußte auf die unmerklichste Weise geschehen, und der Dichtername wagte sich wenig aus seiner noch halbanonymen Nebenrolle hervor. Das spanische Publikum, das unfähig war, die ungewohnt anspruchsvolle Originalität seines Zeitgenossen Alarcón zu schätzen, hatte es noch vermocht diesen Dichter tatsächlich von der Bühne auszuschließen. Nun aber entwürdigte sich die dramatische Kunst nicht länger nach Art mancher spanischer Dramatiker, in einem demütigen Prolog die Zuschauer anzuflehen, ihr Gericht über das Stück wenigstens solang aufzuschieben, bis sie es ganz angehört hätten. Nun ward im Gegenteil das anfängliche Ringen jedes Theaterdichters gegen sein Publikum mehr und mehr etwas Selbstverständliches, ja der eigentliche Ehrentitel; oft wurde daraus geradezu eine (früher ungewohnte) erzieherische Verpflichtung des Dramatikers abgeleitet, und selbst das Schicksal, Buchdrama zu bleiben, verlor demgegenüber seine Schrecken.

Gewiß, man kann fragen, ob eine solche gemeinsame Umgrenzung der französischen und der deutschen Nationalbühne mehr als etwas bloß Äußerliches sei. Zur Zeit des deutschen Sturms und Dranges hatte man in diesen beiden Dramentypen ja die unvereinbarsten Gegensätze gesehen, wogegen diese schroffe Antithese dann durch die klassische deutsche Nationalbühne gerade überwölbt wurde. Aber noch dringlicher ist die Frage, ob man überhaupt von einem gemeinsamen deutschen Dramentypus reden kann. Selbst wenn man sich hier auf Goethe und Schiller beschränkt und ihre Nachfolger Kleist, Hölderlin, die Romantiker, Grillparzer, Ludwig, Hebbel beiseiteläßt, ist es kaum möglich, gemeinsame äußere Kennzeichen aufzustellen, es sei denn das eine, daß die Deutschen einem einheitlichen Bühnentypus zu widerstreben scheinen. Die Liebestragik im Urfaust, Clavigo und Egmont, oder die

ichbestimmte Tragik Schillers bis zum Wallenstein unterscheidet sich zwar nicht entscheidend, aber doch recht wesentlich von den späteren Dramen der Dichter, in denen das Tragische auffallend zurücktritt. Und im Grund ist jedes einzelne dieser Dramen ein eigener besonderer Formtypus, ein im ungenügsamen Tasten verwandter Vorstoß auf eine neue Gestaltung. Wenn es stets eine gewisse Konstruktion bedeutet, überhaupt einen klassischen Formtypus der deutschen Theatergeschichte, oder auch nur Schillers oder Goethes anzunehmen, so ist es jedoch keineswegs eine Fiktion. Eine geistig-künstlerische Einheit ist unbestreitbar, und diese eben ist in ihrem genetischen Zusammenhang zu vergleichen mit der unter verwandten Voraussetzungen entstandenen französischen Nationalbühne.

Auf solche genetischen Voraussetzungen weist es zurück, wenn in einer Reihe von bezeichnenden Einzelheiten der deutsche Bühnenstil gemeinsam mit dem französischen sich gegen den englischen abgrenzt. Es fehlt hier im besondern alles, was die Gewähr der verantwortlichen Persönlichkeit beeinträchtigen könnte, vom blinden Meuchelmord bis zum Wahnwitz; die Leibhaftigkeit der Macbeth-Hexen wäre auf dieser Bühne, die der Mensch beherrscht, eine Anmaßung. Der tragenden Dramenpersönlichkeit ist es verwehrt, sich gehen zu lassen; wer seiner Leidenschaft unterliegt, behält nichts von der Größe Othellos: er verdient den Tod wie Corneilles Camilla, oder den Hohn wie sein Massinissa (in *Sofonisbe)* — ebenso wie Schillers Tell nur töten darf, weil er frei von Rache, ohne Leidenschaft handelt. Sogar in den Jugenddramen Goethes wird die Leidenschaft nicht ihr eigenes Grab, sondern wird abgefangen, gesänftigt und idealistisch umgebogen.

Demselben dichterischen Wandel entspricht es, wenn die Helden des französisch-deutschen Grundtypus die eigene Seele und die Welt offener und klarer überschauen. Auf Fragen gibt es Antwort — anders als im Drama der elisabethanischen Zeitkrise, wo sogar, wie an manchen Stellen des Hamlet, Lear, Timon, Troilus der Glaube an die ewige Vernunft wankend ward, wo die Furchtbarkeit des Schicksals nicht bloß die moralische, sondern geradezu, wie etwa bei Shakespeares Cleopatra, die psychologische Eindeutigkeit versperrte. Hatte einst Hamlet zu Horatio gesagt „Das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt", so findet man nun gegenüber der gequälten und verkrampften Preziosität der meisten Italiener, Engländer und Spanier eine ungezwungenere, von innerer Sicherheit zeugende Klärung.

Es wirkt eben hier, im Unterschied zum englischen Dramenhelden, dem seine dichterische Wesensart schon Maßstab und Erfüllung genug ist, eine bestimmte richtungweisende Wertwelt ein, und zwar besteht sie, im Unterschied zu den spanischen Klassikern, keineswegs bloß in einer unproblematischen Bindung an die kirchliche oder ständische Autorität. Es sind insgesamt Gestalten, die an der sittlich-idealen Aufgabe einer edleren Selbstvollendung und Selbstachtung gemessen werden; nicht immer ohne Blässe in der Menschendarstellung, als Folge einer einseitig ethischen und allzuwenig dichterischen Blickrichtung; zumal dem Bösewicht wurde ein eigenes menschliches Gewicht

fast ganz verweigert. Zugleich führte das Bestreben, den allgemein menschlichen, gedanklichen Wert des Dramas zu erhöhen, oft zu einer Häufung von sentenzartigen Sinnsprüchen, die ohne Zusammenhang mit dem eigentlichen dramatischen Vorgang waren.

Es ist ein Dramentypus, der sich, weit über die christlichen Auffassungen hinausgreifend und in anfänglich enger Berührung mit Senecas Tragödien, auf den sittlichen Ratschluß des menschlichen Gewissens der Welt gegenüber stützt. Das Triebhafte und Raubtierartige, das den meisten spanischen und englischen Dramenhelden dauernd anhaftet, ob sie nun so weiterleben wie Cressida oder gar gerettet werden wie Calderóns Schurke Eusebio in *La Devoción de la cruz*, wird hier vor dem Ende innerlich niedergerungen, in der reuigen Sühne von Phèdre, Clavigo, Golo, in der Selbstüberwindung Wallensteins; ein einziger shakespearisierender Tod: Schillers Talbot. Von Andromaque über Emilia Galotti bis zu Hebbels Rhodope verliert nun auch der Selbstmord den Charakter eines düsteren Schlußmachens und wird in den Spuren Senecas zum Siegel des Triumphes menschlicher Seelenfreiheit. Die Liebesauffassung löst sich vom eifersüchtigen Besitztrieb Othellos und der Spanier, vom Zynismus eines Pandarus; sie versittlicht sich und führt im Extrem bis zur reinen Betonung des Seelenadels bei den Paaren Cid—Chimène oder Max—Thekla. Die tätige Vaterlandsliebe wird gleichfalls aus der spanischen und Shakespeare'schen Ebene triebhafter Neigung zu derjenigen des rational-sittlichen Pflichtbegriffs von Corneille, Kleist und Hebbel gehoben, wie überhaupt Staat und Geschichte jetzt erst vom eigentlich Politischen und Geschichtsphilosophischen her erfaßt werden.

Neben diesen genetisch gemeinsamen Zügen bestehen, wie allbekannt, tiefgreifende Wesensverschiedenheiten im inneren Formtypus des klassischen Dramas beider Völker, ganz zu schweigen von der völlig verschiedenen geistig-religiösen Lage, der volks-, staats- und konfessionsbestimmten Kluft. Nicht unwesentlich ist schon der zeitliche Abstand von hundertfünfzig Jahren, der einen sehr verschiedenen Kulturverlauf wiederspiegelt: bei jedem der beiden Völker reifte das Nationaltheater im selben Maße wie sich die politische Einigung anbahnte. Im kleinstaatlichen Deutschland um 1600, in welchem die Charakterlosigkeit des „Cuius regio, eius religio" im Schwange war, konnte davon noch nicht die Rede sein. Denn die Vorbedingung des Tragischen ist das Heroische. Man hat oft davon gesprochen, wie an den damaligen Kämpfen um Frankreichs innerpolitische Einigung, an seiner jungen imperialen Machtausdehnung sich der eminent staatspolitische Heldenbegriff Corneilles entzündet haben mochte. Er, der Normanne, hat mit den härtenden Hammerschlägen der römischen Pflichtauffassung und des gelegentlich etwas pedantischen spanischen Ehrbegriffs als etwas durchaus Neues die heroische Tragödie *FRANKREICHS* geschmiedet und so das französische Theater vor der Verflachung im lyrisch-untragischen Arkadien-Idyll der italienischen Hirtenspiele und vor der Alleinherrschaft der Oper gerettet. Mancher spanische Zug übrigens hat sich in der französischen Nationalbühne erhalten, eine etwas umständlich steife, gravitä-

tisch würdevolle Haltung und Sprechart, und die Neigung, sittliche Wertungen abzulesen am Verhalten gegenüberder Eti kette und dem äußeren Auftreten. Übersteigerung des Spanischen mag auch die fast peinliche Beachtung des untadeligen Benehmens sein ; sie ist den nördlichen Literaturen am fremdesten, und tritt besonders deutlich hervor in dem Urteil eines französischen Zeitgenossen von Schiller, wie der Tell als französischer Dramenheld hätte dargestellt werden müssen. ,,Tell hätte bedauert, Gessler töten zu müssen, und er hätte die Sicherung des eigenen Lebens verschmäht.“[1]

Vielleicht war die neue Geltung des *Dichterischen* in Frankreich auch nicht ohne Zusammenhang mit der Niederwerfung der calvinistischen Zerklüftung durch den jungen Absolutismus und mit der gesellschaftlichen Verpönung des Jansenismus. Beide religiösen Strömungen hatten ja, wie die Katastrophe des englischen Dramas zeigte, von innen her — weit mehr noch als durch ihre Kampfschriften gegen das Theater — die Existenz der Bühne an sich in Frage gestellt. Andererseits aber hat sich im Teilhaben an diesen Strömungen, im Gegensatz zu den anderen Völkern (lassen wir das Sonderproblem des norditalienischen Jansenismus beiseite), gerade ein besonderer Reichtum der französischen Seele ausgesprochen, ja es war, wenn man Agrippa d'Aubignés und Pascals gedenkt, vielleicht ihr damals ausgeprägtester. Wären diese Stimmen damals nicht unterdrückt worden, so hätten sie, vielleicht, in der dramatischen Dichtung einen Widerhall zu hinterlassen vermocht und es wäre dann jene Verdünnung und Einschränkung im Gehaltlichen weniger fühlbar geworden, in welcher zumindest der Nichtfranzose die Begrenztheit der klassischen *tragédie* empfindet. Man hat neuerdings wohl versucht, die Entsagungsmotive bei Racine mit seiner jansenistischen Gedankenwelt in Beziehung zu bringen, vielleicht nicht mit Unrecht, aber auch nicht eindeutig erkennbar. Bezeichnender jedenfalls für Racine und überhaupt für das weitere Schicksal der tragédie ist aber im ganzen eben das literarische Abgeschnittensein von dieser wohl tiefstgehenden geistigen Zeitströmung.

Vielleicht allerdings spricht sich darin ebenfalls die große innere Forderung aus, auf welcher der französische Bühnentypus überhaupt beruht. Darin war er dem deutschen grundverwandt, daß das Drama bei beiden einer außerhalb der dramatischen Substanz liegenden Erwartung zu genügen habe. Die Deutschen forderten mehr, die Franzosen weniger als die shakespearesche Vielfalt des Lebendigen ; die einen bemühten sich, das Persönliche erhaben zu verdichten, die anderen, vom Persönlichen erhaben abzusehen. *Épurer, filtrer, choisir* sind die Formforderungen der tragédie, vorwiegend einen Ausscheidungsprozeß betreffend, ein immer vollendeteres Weglassen in Würde und Anmut, ein kunstvolles Beseitigen besonders des Unwürdigen, Schmarotzenden, Schlaffen, Wuchernden, Grellen, Eruptiven, Groben, des Störenden und sei es nur das Komische, des Befremdenden und sei

[1] Zit. bei Hermann Schneider : *Schiller, Werk und Erbe.* Stuttgart, Berlin, 1934, S. 36.

es nur ein nicht-antiker Stoff. So sind jene edel enthobenen, unerreichbar würdevollen, klangvoll gelassenen Spiele entstanden, in denen klar und durchscheinend sich der bereinigende Zusammenstoß der passions zu vollziehen pflegt.

Die *DEUTSCHEN* haben viel daran gelernt. Die stilisierte Auswahl, in der im *Wallenstein* der 30jährige Krieg gestaltet wird, auch der Weg zu Goethes reifen Seelendramen, wäre anders unvorstellbar. Das englische Drama, dessen deutsche Nachahmungen von Anfang des 17. Jahrhunderts ein Gipfel der Verwahrlosung gewesen waren, brachte erst Gewinn, nachdem eine strenge und spröde Lehrzeit beim französischen Drama dem deutschen zuchtvolle Grenzen gesetzt hatte und dann das Allzu-Beengende wieder abgestossen worden war, besonders der Reim, dessen Fehlen eine ohne Umschweife dramatische Straffung unterstützte. Und auch dann war es nicht etwa eine eigentliche Nachahmung Shakespeares, sondern, wenn man von den vielgestaltigen unbewußten Travestierungen Shakespeares ins „Sittliche" absieht, es war Shakespeare der Gigant, Shakespeare als verkörperte Ganzheit des Dichtertums, der in Deutschland begeisterte; an den Calderón-Experimenten der Romantiker hatte einen wesentlichen Anteil die Überlegung, einem Modernen sei es nicht mehr gegeben, Shakespeares Form weiterzuführen. Wenn Shakespeare, so wie auch die Spanier und Griechen, für die deutsche Abkehr vom steifen Stoizismus der Gestalten, von der zugespitzten Antithetik der Rede und Versform sich hilfreich erwies, so läßt sich doch der deutsche Dramentyp ebenso wenig wie einer der anderen allein aus einer fremden Überlieferung, etwa derjenigen „der Griechen und der Briten" ableiten, ganz und gar nicht aus einer einzigen. Neben Goethes Dramenarbeit ohne festgelegten Plan steht Schillers gewissenhafte Gerüstkunst, und wie viele Zwischenformen ergaben sich zwischen dem im aristotelischen Sinne ganz auf der Fabel aufgebauten Drama, wie es Lessing pflegte, und dem reinen Charakterdrama!

Es hatte lange gewährt, bis endlich mit den beiden Eckpfeilern des deutschen Dichtertums, dem Sein und Wachsen in Goethe, dem Werden und Sollen in Schiller, auch zugleich der Gesamtumkreis des deutschen Dramas umschrieben ward, der dann von den späteren deutschen Dramatikern in vielfältigster Weise bereichert, verfeinert, vergröbert und auch unterhöhlt wurde. Lange hatte der Gesamtorganismus deutschen Schöpfertums über die Extreme des Unbegrifflichsten und des Begrifflichsten nicht hinausgefunden, bis nunmehr endlich beide, die deutsche Musik und die deutsche Philosophie, ihre klassische Erfüllung gefunden hatten.

Und gerade die enge Verknüpfung des Kunstbegriffs mit dieser Philosophie, der Übergang vom Sittlichen zum Ästhetischen, ist das bezeichnendste innere Merkmal der klassischen deutschen Dramatik. Im Gegensatz zu den großen Dramatikern aller andern Völker vermochten Goethe und Schiller nicht in der dramatischen Form Genüge zu finden, da Dinge zu sagen waren, welche der eine nur (neben seiner Lyrik) im Erzählerisch-Epischen, der andere nur in seinen philosophischen Vers- und Prosawerken voll auszudrücken wagte. Bei diesem (vom Formgebilde her gesehen) ex-zentrischen Vorgang tritt gleicher-

maßen die dichterische Begrenzung und die prophetische Grenzenlosigkeit dieses Dramentypus zu Tage.

Seine dichterische Schwäche: insofern Schillers dramatisches Schaffen durch seinen (persönlich gewiß notwendigen) Umgang mit der Geschichtsphilosophie ein Jahrzehnt lang stillag. Oder insofern bei dem Dramatiker Kleist die Auseinandersetzung mit Kant sich als Lähmung erwies; auch insofern ein Großteil der Epigonen dieser Klassik einer Gedankenüberfrachtung anheimfiel, gegen die man sich gelegentlich durch den Umschlag ins Nicht-mehr-Begriffliche zu versichern suchte, erfolgreich besonders, obwohl im Grunde einmalig, durch Wagners Weiterschreiten von der italienischen Oper zum deutschen Musikdrama.

Neben dieser Begrenzung aber auch Größe und Weite des deutschen Dramentyps! Gerade als Gedankendrama hat der *Faust* fast bei allen Völkern einen fruchtbaren neuen Dramentypus erstehen lassen, wie auch die weltumspannende Ideenrichtung deutscher Dramenhelden, ihre selbsterlösende, später selbstquälerische Natur zum festen Begriff wurde. Das Eigenste bleibt die erhabene Lebensnähe Goethes, die gotterfüllte Begeisterung Schillers, und nicht irgendein formales Stilmerkmal: Schillers innerer Monumentalstil ist ja auch im äußeren Alltagsrahmen von *Kabale und Liebe* schon vorhanden.

Zumindest das deutsche Drama kann sich wesensgemäß mit der großen inneren Kluft, die sich um 1600 zwischen Bühne und Volk auftat und die in unserem Jahrhundert mehr als je besteht, niemals abfinden, sollte sich selbst diese Kluft als endgültig und unüberwindlich erweisen. Die vielgestaltige Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts brachte neue Ansätze der verschiedensten Art, ihre Geschichte kann heute noch nicht endgültig geschrieben werden. Junge Volksliteraturen, lang übersehene Schrifttums uellen treten neben die fünf führenden alten, und neue ungeahnte Formungen scheinen sich anzukünden.

H. Cysarz äußert zum Vortrag *(Wais':)* Der blickweite und an beispielhaften Beobachtungen überreiche Bericht Herrn Wais' hat den bisher von uns erörterten gegenständlichen, gesellschaftlichen, psychologischen, konstitutionellen und transzendentalen Wurzeln der Gattungsbildung vornehmlich neue geschichtliche Ursprünge hinzugefügt. Seine dramatischen Typen, typische Ausgeburten und mitunter wie typische Zielsetzungen und Sinngebungen der großen Entwicklungen, sind nicht nur Konstanten des dichterischen Hervorbringens, des lebendigen Gestaltens insgemein. Sie stehen in tiefem Bezug zur Einheitsfindung und das heißt Selbstverwirklichung ihrer geschichtlichen Epochen; zur Selbstvollendung eines volklichen Menschenschlags, der da seinen Willen und sein Werden zum eigenen Wesen bekundet; und zum Vollzugsgesetz eines Schicksals, das wie ein bewegend-bewegtes Rückgrat durch die Lebensfülle des Geschehens läuft, nimmer vorausberechenbar und nimmer am Ende, doch jede Fortsetzung in die Schienen eherner Notwendigkeit zwingend. Ein Teil ebendieser Kraft, so lehrt die geistes- gleich weltgeschichtliche Betrachtung Herrn Wais', speist auch die Gattungen. Der Vortrag pocht damit neue und weite Quellgebiete ab.

Nicht ausdrücklich beantwortet werden Grundsatz-Fragen wie diese: Ist es unverwandelt die nämliche Gesetzlichkeit, die hier zeitlich-geschichtliche Typen, dort gebildhafte Gattungen schafft? Die Zeiten sind Schöpfungen

gleichsam von Gottes, die Gattungen Gebilde von des Menschen Hand, kann dort und hier die schlechtweg gleiche Bündigung walten, ahmt etwa die menschliche Gattungsbildung dem göttlichen Formgesetz der Natur und Schicksalsgesetz der Geschichte nach — oder verkörpert die Gattung den überpersönlichen Schaffenswillen der Gemeinschaft, aus der heraus der Dichter spricht? Oder wie erfolgt die Schaltung, die Umsetzung von Geschichte zu Dichtung? Wie durchgreift, im Übrigen, die Integration der Gattung die überaus verschiedenen Ebenen, denen die einheitsbildenden Teilkräfte gerade der Geschichte angehören?

Fragen über Fragen, die letztlich alle nach der umfassendsten Ordnung der besonderlichen und geschehentlichen, der schöpferischen Welt- und Menschendinge zielen. In diesem Sinn hat auch unsere deutsche Forschung das Problem der Gattungen unermüdlich verfolgt. Sie hat es nur, ebendarum, recht selten isoliert. Daher der Schein entstehen konnte, die Gattungen bedeuteten der deutschen Literarhistorie kein erstrangiges Problem. Sie waren und sind uns eine allverbundene Grundfrage.

Auch unsere grundwissenschaftliche — nicht einfach „philosophierende" — Schrifttumsbetrachtung hat manche Frage an die Gattungseinheit gerichtet. Auch diese Einheit kann durch keine andere verdrängt oder ersetzt werden. Sie ist eine unübersetzbare Antwort, die nur die Kunst zu geben vermag, auf eine Frage, die als Frage nur philosophisch gestellt werden kann. Die Frage kann freilich auch ungestellt bleiben. Doch je abgründiger man fragt, desto heller und gründlicher antwortet das Kunstwerk. Ein Gemälde, das niemand besieht, ist nichts als eine bemalte Fläche — und eine Dichtung, die nicht gefragt wird und füglich nicht antwortet, ist kein Stück Welt. Auch die Gattungsfrage geht nach der Weltbedeutung des Dichtwerks.

Wie nun — das wäre die theoretische Hauptfrage an Herrn Wais — verhält sich solche Betrachtung der Gattungen zu unserer, zu seiner eigenen Betrachtung der geschichtlichen Wirk-, Wesens- und Schicksalseinheiten? Welche Brücke führt von den kollektiv-individuellen Einheiten der Geschichte zu den Gattungen — und über welche Kluft führt diese Brücke? Er hat uns die Brücke und wohl auch die Kluft in bewegenden Bildern gezeigt, vielleicht reizt ihn die Frage zu kurzer begrifflicher Erläuterung.

M. **Grabowski**: La brillante conférence de M. Wais nous brosse un tableau qui rappelle l'immense travail de l'éminent critique allemand Wilhelm Creizenach *(Geschichte des neueren Dramas)*. M. Wais a donné, pour ainsi dire, l'histoire intérieure de l'évolution du drame européen. Il n'y manque que le tableau de l'évolution du drame des Jésuites qui est aussi la base commune des drames nationaux. On le voit en Pologne déjà au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle, où le théâtre de la Société des Jésuites contribue énormément au développement de la comédie polonaise (Bohomolec).

M. **Markovitch**: C'est avec une rare connaissance de la question que M. Wais nous a entretenus. Certainement pressé par le temps, M. Wais n'a pas pu s'arrêter davantage au problème du mysticisme dans la littérature et en particulier dans le théâtre espagnol, chez Lope de Vega, chez Cervantès surtout : ce dernier, dans ses fameux intermezzos : *Pedro de Urdemalas*, et le *Rufian dichoso* où il présente la figure de Cristobal de Lugo qui s'est retiré du monde après une vie dissipée, et qui rappelle le *Père Serge* de Tolstoï. Tous les deux ont été frappés par l'inconstance des plaisirs de ce monde et se sont adonnés à la méditation et à la vie ascétique.

Prof. **Wais** dankt (in französischer Sprache) den Vorrednern für ihre ergänzende Ausführungen und gibt einigen Formulierungen seines Vortrags eine ausführlichere Erklärung.

CINQUIEME SÉANCE

Président : M. FOLKIERSKI

TADEUSZ GRABOWSKI
(Université de Poznań)

LA QUESTION DES GENRES LITTÉRAIRES DANS L'ÉTUDE CONTEMPORAINE POLONAISE DE LA LITTÉRATURE

La science polonaise de la littérature concentre une large part de ses efforts autour du problème de l'essence de l'œuvre littéraire (Ingarden), des genres littéraires (Skwarczyńska), des méthodes de recherches (Łempicki, Grabowski, Kridl), des moyens d'analyse des œuvres littéraires (Troczyński). S'il s'agit du premier, du troisième et du quatrième problème, il s'ensuit que le phénoménologisme, détachant tout de la base psychologique et concevant l'œuvre comme phénomène spontané par le démembrement des éléments y existant, a approfondi l'autonomisme des œuvres littéraires. Il a pénétré chaque couche dont se compose l'œuvre, l'a considérée comme objet intentionnel inter-individuel, qu'on reconnaît dans les différents événements vécus, composés et dans la suite des phases successives. En rejetant la méthode des philologues, qui s'intéressaient plutôt à la couche sonore et significative, et étaient indifférents à la couche des objets et des aspects, le phénoménologisme *a incliné la balance du côté des méthodes éloignées du philologisme*, du psychologisme, de l'historisme, en examinant l'œuvre plutôt par son intérieur et par la description de cette forme intérieure, embrassant le mécanisme de tout ce qui constitue la structure et le sens de l'ensemble artistique.

La question des genres a été traitée il y a quelque temps en accord avec le point de vue de la poétique psychologique allemande, quoiqu'on ne pût éviter l'influence du formalisme russe comme tendance dédaignant toute idéologie et ne concentrant toute son attention que sur le côté littéraire. De plus le formalisme n'a vu dans l'œuvre qu'une fiction exprimée dans la langue et la composition qui lui sont propres. Un tel point de vue résulte d'une opinion fausse de l'essence de l'œuvre qui se réalise incontestablement dans le sujet linguistique, ce qui produit que les études du fond de l'œuvre littéraire correspondent incontestablement avec l'étude de la signification du mot, c'est-à-dire avec la sémantique de la langue. Aussi la sémantique joue-t-elle dans la poétique des formalistes un rôle important. Elle sert à concevoir les moyens dans l'œuvre et à limiter toute l'étude à l'élément technique proprement dit. Tout cela s'attache aux tendances de certains historiens d'art, respectivement des littératurologues, qui se sont basés là-dessus. La littératurologie polonaise, évitant ce défaut, insiste sur le rapport

de la littérature et de la vie, respecte la personnalité créatrice, tient compte du sentiment qui détermine les parties de l'œuvre et occupe un point de vue qu'elle désigne du nom de moralisme, c'est-à-dire comme une appréciation de valeurs au-dessus de tout le monde et de tout.

S'intéressant d'une manière perspicace à l'essence de l'œuvre littéraire, *elle ne passe pas indifférente à côté de l'essence des genres* et des espèces de la poésie et de la prose, s'efforçant de pénétrer leur généalogie et recherchant leurs traits caractéristiques. Elle s'occupe spécialement de *la nouvelle*, la distinguant du roman et démontrant son réalisme spécifique, le ton de conversation, la différence des intentions créatrices, le temps limité de la structure, la condensation du contenu imaginé, la diversité de la dynamique, le style narratif (1935). Il n'y a là rien de surprenant, puisque la littérature polonaise possède de remarquables auteurs de nouvelles, comme Sienkiewicz, Prus et Tetmajer. La poétique polonaise réserve, au sujet de la nouvelle, une autre indication encore pour les narrations, les essais, les impressions, les anecdotes, qui sont des œuvres incontestablement inférieures et d'une structure passagère. Ne se contentant pas des indications de la poétique psychologique qui ne tient compte que des phénomènes secondaires, elle recommande opiniâtrement la catégorie de l'étendue de la nouvelle, en soulignant, conformément aux théoriciens allemands, l'unité de l'événement, le manque du retardement dans le dénouement, la tendance vers la finalisation, enfin le concret de la narration, toutes choses auxquelles les théoriciens russes attachent également une grande importance. La nouvelle constitue donc un *complexe des éléments formels*, liés entre eux, complexe plus important que la problématique ou la motivation, complexe découvrant des moyens de combinaison des éléments (1936).

En reconnaissant que la répartition des genres littéraires est toujours factice, car les genres comme tels sont plutôt une affirmation de certaines tendances de prépondérance d'un certain ensemble de traits, qu'il s'agisse de la poésie ou de la prose, *on prend en considération d'autres genres*, commençant d'abord par l'examen du fond de *l'improvisation*, puis par celui de *la conversation*, enfin par celui de *la lettre* (1931, 1932, 1937). En ce qui concerne l'improvisation, on hésite à la reconnaître comme genre particulier, puisqu'elle est d'un caractère éphémère et qu'elle nécessite la collaboration de l'auteur avec l'auditoire ; qu'elle exige une atmosphère spéciale, qu'elle démontre une vivacité d'esprit et une aptitude à suggérer la forme basée sur l'élément de commotion. Mais on s'aperçoit qu'elle exige une science et une routine, puisqu'elle ne peut être ni retirée, ni corrigée. L'improvisation est par conséquent une composition de travail créateur et actif, se compose de particularités différant de toutes les formes créatrices et ne s'attachant point aux œuvres de la littérature pure, mais à la littérature appliquée, dont les traits sont précisément très distincts.

On rattache la substance de la *conversation* soit au dialogue, soit au drame comme forme de pleine valeur, de possibilités esthétiques et de critériums. La conversation se rattache à la littérature appliquée, de même

que l'improvisation, portée au comble de la perfection par Mickiewicz, en constituant en tout cas un genre particulier, dont l'idée se compose des limites du contenu, se répétant typiquement, et d'une conception, d'une certaine forme caractéristique, d'une union spécifique entre les éléments du contenu et de la forme. En ce qui concerne le contenu, il y règne *la plus large possibilité des sujets* et une gamme étendue de leurs conceptions. L'élément formel, ce sont les répliques des interlocuteurs qui, visant le même thème, se croisent. Les traits de la conversation, ce sont la coexistence, le mouvement instinctif, la simultanéité des récepteurs actifs et passifs, l'ensemble organisé, la nécessité d'une certaine atmosphère et des relations de vie quotidienne, l'éphémérité et l'improvisation, la liberté apparente de composition. Le moment ornemental se conforme aux types du contenu et la forme secondaire de la conversation constitue un dialogue prémédité, pénétrant dans la matière du drame. La conversation est aussi du domaine des autres genres et sous-genres importants.

La poétique polonaise traite ces genres en général comme de vivants symptômes de la vie spirituelle de l'individualité et de la consolidation des traits concis, formels, stylistiques, ayant dans l'ensemble un appui sur les événements vécus psychiques d'un rang plus élevé. Ainsi il n'y a rien d'étonnant à ce que cette poétique se soit occupée de même de la théorie de la *lettre* comme d'un ensemble esthétiquement conçu, comme d'un phénomène vif, comme d'un genre ayant mûri en Pologne des chefs-d'œuvre du type des lettres de Krasiński à la comtesse Potocka. Car le genre constitue une unité de conception et un ensemble organisé. Sa théorie ne représente pas une règle, mais plutôt *une sorte de philosophie*, qui serait une conception indépendante d'un moment historique donné. La lettre appartient aussi à la littérature appliquée, puisqu'elle contient l'opportunité et que les moyens se conforment à elle. Elle se lie aussi à la vie, — aux créateurs et aux récepteurs, qu'il s'agisse du sujet, de la disposition, ou des moyens de composition. La formalistique paralysait en elle l'opportunité et le naturel, car elle répondait aux conditions extérieures. Mais la langue, le style et l'ornementation étaient constamment en connexité avec le but. La lettre était aussi toujours l'embryon des formes littéraires, de même que la conversation.

La question des genres littéraires est aussi importante au point de vue de la formation subite des *genres nouveaux*, quoique les vieux genres vivent dans chaque production littéraire individuelle. Les questions se rapportant aux genres, malgré la gravitation vers des normes réglementées, sont toujours le centre de la poétique et de la stylistique qui y est liée, d'autant plus que la poétique, constituant une branche de la théorie d'art, s'occupe des objets artistiques et doit discuter le fond de ces objets comme phénomènes aux traits objectifs et possibles à constater. C'est que ces objets possèdent en eux des groupes de traits typiques communs, ce qui n'exclut pas les traits n'apparaissant qu'une fois. La méthode descriptive, obligatoire aujourd'hui, ne peut tenir compte des traits qui possèdent justement dans l'essence du genre une existence réelle et s'accentuent même dans la production créatrice des

génies, ce qui confirme suffisamment la réalité psychologique du genre littéraire. Si certaines lois obligent dans la vie spirituelle de chaque individualité, elles ne peuvent manquer dans le créateur qui est un individu, possédant des possibilités supérieures d'âme.

Les lois spirituelles sont alors des lois d'art, ce qui produit que la rigueur des formes de genres établies se communique à tout le monde, qu'il s'agisse de grands ou de petits genres d'une matière substantielle consolidée des traits formels liés avec elle. Les contours formels augmentent, s'il s'agit de l'acte comme *extériorisation de la matière substantielle,* d'importance décisive. Mais détachés de la matière, ils perdent tout sens esthétique. Le genre se distingue de plus par le style qui dépend du créateur et de la matière dont il se sert, quoique le style même constitue une conjonction d'éléments formels. Le contenu entre précisément dans le fond de cette conjonction. Mais aux contenus divers répondent des styles divers comme — *expressions de la qualité du contenu.* D'autre part l'existence du contenu est confirmée par la forme. Le style ne peut, par contre, trouver sa confirmation dans le ressentiment subjectif du récepteur. Aussi n'est-ce pas tant le créateur que la qualité substantielle qui dirige le style. La conception du genre littéraire ne peut ainsi exister sans la conception d'un style qui lui est propre.

La poétique polonaise, adoptant ce point de vue, défend la thèse qui dit que la symbiose du style du genre littéraire avec le style individuel se réalise sur le terrain de l'extériorité *dans le sens d'une harmonie esthétique.* L'union de deux ou de plusieurs styles dans une certaine œuvre fait naître un nouveau type de style, c'est-à-dire un genre nouveau. En général les genres varient et la reconnaissance du style du genre trace les limites séparant les phénomènes typiques des phénomènes individuels. Le souci des théoriciens est donc d'établir l'essence des genres grands et petits, et d'attirer l'attention sur la dynamique de la poésie, sans toutefois négliger la morphologie (1934). Cela se lie avec la question des genres dans cette mesure que le génie créateur élabore d'habitude la surproduction à l'aide d'idéaux schémas artistiques, ou bien il crée des schémas nouveaux. Puisqu'il s'agit ici de créer un objet artistique à l'aide d'une matière idéale et d'instruments idéaux, le créateur, prenant la direction d'une tendance littéraire définie, qui soumet d'avance l'objet aux certains schémas définis, réalise les changements de la poésie comme changements de la modalité de l'action productrice, comme changements de la modalité de la matière, comme changements de la matière même.

Ces questions entrent par conséquent dans *la morphologie des classifications littéraires,* qui sont justement les genres. La conception de ces changements permet ainsi d'embrasser la logique de l'art littéraire, ce qui constitue le but de la poétique comme étude des genres du point de vue phénoménologique et psychologique. La science polonaise de la littérature, s'il convient à cette place d'additionner tout son apport littéraire, obtient ainsi, à côté de la question de *l'essence de l'œuvre littéraire,* les résultats les plus grands dans le domaine de l'examen de *l'essence des genres,* surtout des *petits genres,* quoiqu'elle ne soit pas

indifférente non plus aux grands, comme à la poésie lyrique. Elle étudie aussi avec application l'essence du système tonique, ainsi que celle des phénomènes de la versification. Mais elle défend le plus expressément les normes, qui succombent parfois, comme nous venons de le montrer, aux attaques des formes. Ces efforts permettent aux théoriciens polonais de n'être pas en arrière des théoriciens allemands et russes, de devancer les efforts de la plupart des autres nations et de remédier à la longue disgrâce des problèmes généraux de la littérature, qui s'explique par l'intérêt plus grand qu'on avait porté autrefois aux problèmes historico-littéraires, et par le long succès des méthodes qui ont perdu aussi à l'Occident, il y a quelque temps, le droit d'exclusivité.[1]

M. **Kridl**: Voici les traits principaux des recherches en Pologne:

1⁰ Une réaction contre la philologie comprise comme «*Kulturwissenschaft*».

2⁰ Une réaction contre le psychologisme, traitant l'œuvre littéraire comme avant tout un document psychologique.

3⁰ L'objet des recherches littéraires doit être l'œuvre littéraire, et non pas l'auteur et son âme, sa biographie, etc., ni l'histoire de la civilisation se reflétant dans les œuvres littéraires.

4⁰ L'œuvre littéraire est un phénomène qui peut être étudié de différents points de vue : sociologique, psychologique, philosophique, médical, etc. C'est là l'affaire des sciences spéciales comme la sociologie, la psychologie, etc. Mais en dehors de cela il doit exister et il existe un point de vue *purement littéraire* et une *discipline littéraire* qui est obligée de suivre ses propres buts. De là le postulat d'une «science littéraire» et d'une méthode littéraire.

5⁰ Il faut d'abord essayer de définir ce que c'est qu'une œuvre littéraire dans son essence, et puis tracer des frontières entre les œuvres littéraires strictement dites, et toute autre production qui n'a rien en commun avec la littérature. Cela n'exclut pas l'existence de formes passagères où les éléments littéraires se confondent avec beaucoup d'autres éléments différents.

6⁰ La méthode littéraire à élaborer aurait pour point de départ le fait que l'œuvre littéraire est un organisme, un ensemble, une unité dont on ne peut pas séparer certains éléments, tels que par exemple «le fond et la forme» et les traiter à part. Chaque élément doit être étudié dans sa *fonction littéraire*. Ainsi ce qu'on appelle, par exemple, «l'idéologie» de l'œuvre n'existe pas en dehors d'elle (ou existe en forme d'abstraction), y remplit une fonction littéraire particulière comme tout autre élément. Il la faut donc étudier dans cette fonction.

Il en est de même de la personnalité de l'auteur : elle n'est autre chose qu'une fonction de l'œuvre et doit être traitée à ce point de vue. En ce qui concerne ce problème, je me permets de renvoyer à ma communication sur les genres de la poésie lyrique.

Après quelques remarques de M. **Zolnai**, M. **Grabowski** répond en remerciant ses interlocuteurs qui ont complété son exposé.

[1] **A consulter :** H. Oppel : *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart* (Stuttgart, 1939). — Fr. Kreis : *Der kunstgeschichtliche Gegenstand* (Stuttgart, 1928). — R. Ingarden : *O poznawaniu dzieła literackiego* (Lwów, 1937). — St. Skwarczyńska : *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze* (Lwów, 1939). — K. Troczyński : *Zagadnienie dynamiki w poezji* (Poznań, 1934). — W. Ziegenfuß : *Die phänomenologische Ästhetik* (Berlin, 1928). — C. Zgorzelski : *Główne kierunki badan literackich w Rosji* (Kraków, 1935). — G. Lanson : *La logique de la poésie* (Paris, 1919). — J. Nadler : *Das Problem der Stilgeschichte* (dans la *Philosophie der Literaturwissenschaft*, de E. Ermatinger, Berlin, 1930). — St. Skwarczyńska : *Ze studiów o istotnosci i istocie rodzajów literackich* (Lwów, 1937). — H. Cysarz : *Wesensforschung und Literaturwissenschaft* (Wien, 1922).

RAYMOND LEBÈGUE
(Université de Rennes)

LA VIE D'UN ANCIEN GENRE DRAMATIQUE: LE MYSTÈRE

Il n'est pas téméraire de distinguer à travers dix siècles de littérature française un genre dramatique qui est né, s'est développé, et, une fois arrivé à son apogée, a été frappé de stérilité. En ce moment, après un long et pitoyable déclin, il est mort ou moribond. Son histoire, que je vais esquisser sommairement, nous donnera l'occasion d'indiquer les rapports entre un genre et les diverses parties du public, les échanges avec d'autres genres, l'influence des idées littéraires et religieuses, et celle des grands événements politiques. J'appellerai ce genre le Mystère ; c'est le nom qu'il portait lorsqu'il fut arrivé à son plus grand développement ; à d'autres époques il s'appela *jeu, histoire, vie, tragédie* (et, chez les Basques français, *pastorale)*.

On connaît bien ses origines : il sort de l'office de Pâques, d'où les moines tirèrent, à l'époque carolingienne, des drames rudimentaires en latin. Plus tard on fit de même pour l'office de Noël. Ces drames se multiplièrent dans l'Europe catholique. Autour des deux épisodes les plus anciens s'ajoutèrent de petites pièces analogues : la visite des Saintes Femmes au marchand de parfums, les apparitions du Christ, Hérode et le massacre des Innocents, et ces pièces étaient jouées aux alentours du jour de Pâques et du 25 décembre. On les transcrivit sur des manuscrits, l'une à la suite de l'autre, et ainsi se formèrent deux cycles: celui de Pâques et celui de Noël. Ce sont là des œuvres de clercs, qui insèrent parfois des réminiscences d'auteurs païens ; mais ils satisfont le désir de la foule des fidèles de voir et d'entendre des jeux dramatiques, et même d'y participer dans une certaine mesure ; pour lui plaire, ils attribuent déjà à certains personnages des gestes et des paroles risibles.

Au bout de quel ues siècles, les barrières qui limitaient le développement du drame sont écartées. D'une part, sauf dans quelques localités, il se transporte de l'intérieur de l'église à l'extérieur : parvis, cloître, place publique, etc.... D'autre part, comme la grande majorité du public ne connaît plus la langue latine, la langue vulgaire s'introduit à côté du texte latin, et finit par envahir toute la pièce. Désormais le drame religieux va se différencier dans les diverses littératures nationales. En France, son développement sera prodigieux. L'auteur, qui pourra être un laïc, se permettra d'ajouter aux textes liturgiques et évangéliques tout ce que lui fourniront les Apocryphes, les écrivains religieux

ou son imagination ; il multipliera les éléments profanes, surtout comiques. Au XII[e] siècle, le drame liturgique comprend quelques centaines de vers, le personnel de l'église suffit amplement à tenir les rôles, et la représentation dure à peine une heure. Trois siècles plus tard, le mystère en langue française qui est joué dans les principales villes, comprend dix, vingt, trente mille vers, et plus ; on y voit de 100 à 400 personnages ; la représentation dure plusieurs jours, à Mons en 1501 huit, à Poitiers en 1534 dix, à Paris en 1541 trente-cinq.

Et, quand on compare entre elles les Passions, qui sont entre 1370 et 1550 les plus populaires de ces mystères, on les voit s'accroître, s'annexer les événements postérieurs et antérieurs, la Résurrection et l'Ascension d'une part, les miracles du Christ et le cycle de Noël d'autre part. Le public ne veut rien ignorer de la vie des personnages évangéliques ; aussi, là où les Evangiles canoniques se taisent, l'auteur puise dans les Apocryphes ou dans les récits qui en ont été tirés.

Non seulement l'action s'accroît dans le temps, mais certains épisodes prennent, sous l'influence de la piété de l'époque, une importance croissante : de même que les auteurs religieux décrivent longuement, pour émouvoir le lecteur, les épisodes de la Passion, de même les dramaturges représentent d'une manière très réaliste et dans des scènes interminables les sévices et les supplices qui ont été subis par le Christ ou par un martyr. La Vierge étant l'objet d'une fervente piété, on la voit à plusieurs reprises, tandis que se déroule la vie publique de son fils ; et la vie de Jésus finit par être encadrée par la représentation de la jeunesse de Marie et par celle de sa mort et de son Assomption.

L'enseignement théologique ne sera jamais absent de ces vastes mystères, et en particulier le sens de la Rédemption sera expliqué au public d'une façon frappante. Mais les épisodes profanes seront de plus en plus nombreux ; on tirera de l'histoire romaine ou de légendes des spectacles somptueux, violents ou extraordinaires, dont la foule se montrera friande ; pour délasser le public, on parsèmera l'action de scènes comiques.

C'est ainsi que le drame religieux se développa avec une ampleur qu'aucun autre genre littéraire n'a eue, en Europe, à un pareil degré.[1] L'action se passe en divers lieux de la terre, au ciel, et en enfer. La musique, le décor, la machinerie et les costumes concourent à l'effet. Ce drame conserve son sujet traditionnel et sa pieuse étiquette, il subit le contrôle du clergé ; mais l'influence des différentes parties du public y fait pénétrer un nombre croissant d'éléments laïcs, païens, comiques. Quelques esprits pieux et éclairés s'en rendent compte, et déplorent, dès la fin du XIV[e] siècle, l'introduction de paroles peu édifiantes. Mais les diverses classes de la population regardent et écoutent avec plaisir ces pièces complexes et variées, où chacun trouve son

[1] On a imprimé dans la première moitié du XVI[e] siècle le mystère du *Vieil Testament* (49,000 vers), en 1507 la *Nativité de Marie*, la *Passion* et la *Résurrection* (environ 65,000 vers), et en 1541 les *Actes des Apôtres* et l'*Apocalypse* (environ 70,000 vers).

compte dans les supplices, ou dans les farces, ou dans les prodiges, ou dans un épisode païen, ou dans un discours pédantesque.

Essayons de comprendre pourquoi le mystère français, aussitôt après avoir atteint son apogée, devint stérile et connut bientôt une rapide décadence. Ce qui me paraît caractériser ce genre, dans la première moitié du XVIe siècle, c'est la monotonie, l'absence de tout renouvellement. Les tendances du public avaient conduit les auteurs vers un drame spectaculaire, luxueux, procurant des joies et des émotions fortes. Dans la 2e moitié du XVe siècle, Gréban et surtout Jean Michel les avaient satisfaites avec une grande habileté. Après eux, on ne put que répéter leurs procédés.

Nous constatons la même chose, aujourd'hui, dans les revues à grand spectacle. Comme le mystère de l'an 1500, la revue satisfait le goût éternel du gros public pour le théâtre spectaculaire et luxueux.[1] Une revue des Folies-Bergère peut coûter un million de plus que celle de l'année précédente ; ce sera néanmoins la même formule, à moins que la technique de l'éclairage ou de la machinerie ne soit bouleversée tout d'un coup. Les foules cosmopolites peuvent continuer à y affluer, les lettrés, eux, s'en désintéressent complètement. Ce genre est actuellement aussi stérile que l'était le mystère en 1500.[2]

Voici quelques exemples de cette impossibilité d'aller plus loin dans la même voie. Gréban avait réuni dans un seul personnage, le bourreau Daru, les traits sinistres et comiques que présentaient les bourreaux des mystères antérieurs. Il en avait fait un grandiose coquin, un personnage épique dans le genre d'Ubu-roi : faute de pouvoir faire mieux, on plagia Gréban. Un autre dramaturge avait représenté la mort légendaire d'Agrippine : Néron la faisait éventrer vivante par un jovial bourreau. Pouvait-on inventer une scène plus horrible? Non, aussi la reproduisit-on dans un mystère plus récent.[3] Un troisième avait mis à la scène les prodiges racontés dans l'Apocalypse : il était impossible, désormais, de représenter des faits plus extraordinaires.

Les auteurs, se réglant sur les goûts de la foule, ne pouvaient qu'appliquer les formules inventées ou perfectionnées par Gréban et par Michel. Ainsi s'explique la stérilité de ce genre à une époque où les représentations de mystères furent plus nombreuses et plus brillantes que jamais.

Et maintenant considérez, à côté de ce mystère stéréotypé, standardisé, deux mouvements d'idées qui ont une force croissante : l'un, c'est la Renaissance, le changement du goût littéraire des écrivains, des princes, de la Cour qui bientôt n'admettront plus que le théâtre à l'antique ou à l'italienne, — l'autre, c'est l'aspiration vers une réforme, une épuration religieuse, c'est le mécontentement des gens pieux que scandalisent l'invasion des éléments légendaires et comiques dans les mystères et l'attitude parfois inconvenante des acteurs ou du public.

[1] Cf. Brunetière ; *Etudes critiques*, t. Ier, p. 38.

[2] On peut dire à peu près la même chose du cinéma à grand spectacle : il avait plus de possibilités que la revue, mais il semble les avoir rapidement épuisées.

[3] Cf. Lebègue : *Le mystère des Actes des Apôtres*, pp. 33, 193, 218—221.

Un divorce, dont les préliminaires étaient à peine visibles à la fin du XIVe siècle, se produit entre le goût de la masse et celui des gens cultivés et pieux. La masse a pour elle le nombre ; mais elle est vaincue, car les dévots ont pour alliés les autorités religieuses et parlementaires. Le parlement de Paris interdit les mystères en 1548, et les beaux esprits de la Cour ou des grandes villes méprisent trop ces pièces populaires pour en prendre la défense.

Les auteurs d'Arts poétiques ne daignent pas mentionner ce genre. Le mot *mystère* perd son sens dramatique. On n'imprime plus de nouveaux mystères, et les réimpressions des anciens sont très peu nombreuses, si bien que les historiens de la littérature ont cru que l'arrêt de 1548 avait tué ce genre.

En fait, les foules n'avaient pas cessé d'aimer des pièces qui étaient si bien adaptées à leurs goûts essentiels. Si dans les pays calvinistes on réussit à supprimer définitivement la représentation de la Passion et de la vie du Christ, dans nos provinces catholiques, des acteurs bénévoles jouèrent, sous les derniers Valois et les premiers Bourbons, des pièces religieuses nommées *Tragédie* ou *Jeu*, qui étaient directement issues des mystères. En général, elles n'avaient pas l'honneur d'être imprimées ; mais, malgré leur faible valeur littéraire, elles connaissaient un grand succès local.

D'autre part, la technique des mystères persista, en grande partie, dans les tragédies irrégulières et les tragi-comédies à sujet *profane* qui furent jouées et imprimées à Paris et en province, lorsque la tragédie des humanistes fut passée de mode. On y retrouve, venant tout droit des mystères, le décor juxtaposé, l'exhibition de cadavres, la représentation d'actions terribles, macabres, familières ou comiques, des personnages comiques tels que le bourreau ou le sourd, etc...[1]

A Paris, la vogue des tragédies et tragi-comédies irrégulières ne persista pas au-delà de 1640 ; car les dramaturges qui travaillaient pour l'Hôtel de Bourgogne ou pour le Marais, adoptèrent les règles des unités et des bienséances. Les villes de province ne gardèrent guère plus longtemps la tradition des anciens mystères à sujet religieux : elle céda la place aux pièces classiques que les troupes errantes et les éditions faisaient connaître aux provinciaux.

Mais elle se maintiendra plus longtemps dans les bourgades et les villages, où la mise en scène était réduite au minimum et où les auteurs étaient dénués de tout talent littéraire. Le haut clergé faisait la guerre à ces représentations religieuses, où les personnages les plus sacrés étaient figurés d'une façon involontairement grotesque. A la fin de l'Ancien Régime, elles ne persistent plus guère que dans des régions peu accessibles et dans les parties de la France où l'on parle une langue peu répandue. Cette différence de langue a conservé jusqu'au XIXe siècle en Basse-Bretagne, et jusqu'au début du XXe siècle dans les vallées basques, des pièces religieuses qui ne sont que les descendants dégénérés

[1] Sur ce sujet peu connu, que je me propose de reprendre et de creuser, je renvoie à l'article intitulé *La tragédie «shakespearienne» en France au temps de Shakespeare*, que j'ai publié dans la *Revue des Cours et conférences*, XXXVIII, 2e série.

des anciens mystères français. Actuellement les derniers vestiges disparaissent, sous l'influence de la civilisation moderne que les chemins de fer, l'instruction obligatoire et le service militaire ont répandue partout.[1]

*

Conclusions. — Il y a eu en France un genre dramatique qui est né il y a un millier d'années et qui a achevé récemment de mourir. Dans son développement il s'est enrichi d'éléments qu'il a perdus depuis : la machinerie compliquée, les costumes somptueux, le grand nombre des acteurs, les discours savants, etc... Il a toujours gardé quelques éléments fondamentaux : le sujet religieux, emprunté au Christianisme plus souvent qu'à l'Ancien Testament, la pluralité des lieux, la présence de personnages surnaturels, le mélange du sérieux et du comique, la représentation des actions préférée au récit, l'emploi d'acteurs bénévoles, etc...

Ce genre nettement déterminé a entretenu, au Moyen Age, des rapports avec d'autres genres : le sermon, la moralité, la farce. Dans la première moitié du XVIIe siècle, il a influencé la tragédie irrégulière et la tragi-comédie. Dans son déclin, il a parfois subi l'influence de la tragédie des humanistes, de la pastorale, du théâtre scolaire, et de la tragédie classique.

Son évolution a été modifiée par des faits sociaux, politiques ou religieux. Les guerres qui ont ravagé le sol national (guerre de Cent ans, guerres de religion) l'ont paralysé. La Renaissance humaniste et la Réforme religieuse lui ont porté des coups dont il ne s'est pas remis. Cette évolution ne s'est pas faite dans toute la France avec un synchronisme parfait : à l'époque où le mystère était en pleine décadence, il y avait encore, çà et là, des survivances du drame primitif.

Aussi loin qu'on peut remonter, il ne semble pas que le mystère soit sorti du peuple. Pendant des siècles, il est resté l'œuvre des seuls gens d'Eglise. Mais, d'une part, les goûts des diverses classes de la société ont fait sauter les cadres rigides du drame liturgique, et on retrouve facilement ces goûts dans les grands mystères de la fin du XVe siècle. D'autre part, quand il cessa d'être tenu pour un genre littéraire, il continua à vivre dans la «littérature populaire» : composé par ce que j'appellerais l'aristocratie intellectuelle des bourgades et des villages (prêtres, maîtres d'école, etc...), il fut joué par des acteurs populaires devant un public populaire ; aussi des savants ont-ils pris ces dernières productions pour de l'authentique folk-lore! Ce n'est pas le seul genre littéraire qui se soit ainsi dégradé ; selon Marius Sépet, bien des No ls sont «un débris ou un prolongement des Nativités dramatiques». Selon Piguet, la pastourelle est, à l'origine, un divertissement de la société courtoise ; puis elle s'embourgeoise ; au XVIIIe siècle, elle tombe dans la littérature de colportage, qui souvent sert de modèle aux rimeurs villageois. Enfin, entre la chanson de geste et la littérature de colportage, on pourrait tracer une courbe descen-

[1] Cf. Lebègue : *Le théâtre provincial en France* (Hélicon, 1938, pp. 141—149).

dante peu différente de celle qui conduit du drame religieux de J. Michel à la «pastorale» basque.[1]

Il serait trop long de comparer le développement de ce théâtre religieux avec celui des théâtres qui, dans les autres pays, sont sortis du drame liturgique. Notons seulement que la technique de l'ancien théâtre religieux s'est conservée plus longtemps à Madrid et à Londres qu'à Paris.

M. Cottaz : Aux motifs allégués par M. Lebègue comme causes de la disparition de ce genre, il conviendrait d'ajouter celui-ci : Jamais, au moment de l'organisation et de la classification des genres en France, le «Mystère» n'a pu être agréé comme susceptible de préceptes de raison. C'est pourquoi, après les Parlements, Boileau a condamné ses procédés aussi bien sur la scène que dans le récit épique.

Cette condamnation a détourné l'art français de l'imitation des «autos sacramentales» espagnols, comme elle a réduit à leur juste valeur, c'est à dire à une fausse interprétation du merveilleux, les nombreuses épopées du XVII[e] siècle. Ce qui en subsista par la suite dans les représentations privées ne fut jamais considéré comme de l'art littéraire. Et c'est probablement pour cela que ce qui a survécu du «mystère» jusqu'à nos jours a pris une forme purement spectaculaire. Ainsi les représentations d'Oberammergau, imitées ou reproduites en plus d'un lieu célèbre.

Cela était du reste conforme au respect des principes religieux exigé par Boileau. Il est vrai qu'en son temps, on n'admettait comme rationnelle qu'une Poétique d'après Aristote. Mais le travail de raison qu'il imposait à l'art eut des résultats postérieurs. C'est grâce à lui qu'un grand romantique, qui fut en France le plus important des contradicteurs de Boileau et d'Aristote, réussit à interpréter le merveilleux moderne dans le genre épique par la *Légende des Siècles.* Chez Victor Hugo, il ne s'agit plus de l'intervention de personnages qui ont le pouvoir de tout faire par les actes les plus invraisemblables, mais de la confiance au devoir, de la croyance en la maîtrise du bien, de la lutte de l'homme contre le mal. Tout cela se déroule jusqu'au triomphe moral de la pensée et de la raison.

(Comme le temps pressait, il n'y eut pas de contradiction à ces quelques observations. Mais plusieurs collègues m'indiquèrent en sortant qu'ils auraient voulu qu'une discussion s'engageât. Je leur demandai s'ils avaient des objections à faire. Elles se réduisirent toutes à citer P o l y e u c t e et A t h a l i e comme une survivance, en plein règne classique, des «mystères», ou tout moins du merveilleux chrétien. Je répondis, à leur grand étonnement, que nous étions tout à fait d'accord. Ces deux sujets confirmaient ce que je venais de dire. Ils étaient l'expression d'un grand art étudié de manière à satisfaire toutes les exigences de la raison : P o l y e u c t e ne doit plus être considéré, ainsi qu'au XVII[e] et surtout au XVIII[e] siècle, comme une oeuvre tendancieuse au point de vue de la morale et du merveilleux chrétien. Elle est l'étude et l'exposé de l'influence du sentiment religieux sur le cœur humain. Qu'y a-t-il, même avant Boileau, de plus r a t i o n n e l en comparaison du jeu des «mystères» ?

Quant à A t h a l i e, chacun sait qu'elle exprime, sous la forme du monothéisme israélite, l'action de la divinité ou de la Providence sur les événements et les affaires humaines, telle qu'elle peut être interprétée par la philosophie moderne.

Ces deux chefs-d'oeuvre étaient donc conçus dans un art savant et approprié qui n'avait rien de commun avec les «mystères» ; et c'est parce qu'ils étaient basés sur des principes de raison, qu'ils finirent par triompher sur la scène avec un éclat grandissant en rapport avec la difficulté des sujets.)

[1] Cf. la conclusion de l'article de Besch sur les *Adaptations en prose des chansons de geste (Revue du seizième siècle,* III, pp. 179—181).

M. **Fuchs** rappelle la longue persistance des mystères sur chars à Avignon et en Flandre. Il attire l'attention sur la mise en scène, où l'on constate quelquefois des survivances ; ainsi les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne utilisaient le matériel des Confrères de la Passion.

M. **Van Tieghem** mentionne la décadence d'un autre genre, le roman historique, qui aboutit au roman-feuilleton.

M. P. **Legouis** évoque les crèches qui étaient jouées à Besançon, vers la Noël, encore à la fin du XVIIIe siècle. Il cite l'opinion de son père Emile Legouis, selon laquelle Shakespeare devait presque tout aux mystères pour la structure de ses drames.

M. **de Reul** combat cette opinion.

MM. **Wais** et **Lafourcade** font allusion à la *Vierge martyre* de Massinger.

M. **Grabowski** : Le mystère dont traite l'intéressant exposé de M. Lebègue, vit en Pologne encore au XVIIe siècle. On en voit l'influence dans le théâtre des Jésuites. Sa forme reparaît à l'époque romantique où Mickiewicz renouvelle le mystère et introduit ses éléments typiques : pécheur, tentation, diable, trois sphères du monde, salut. Son drame visionnaire se rapproche des idées médiévales par ses idées et par sa technique (1834), bien qu'on puisse y trouver aussi les traces de l'influence de Goethe *(Faust)*.

M. **Bonnard** explique les idées qu'il n'avait qu'indiquées dans sa première intervention. Pour voir clair dans l'histoire du théâtre de la Renaissance anglaise, il est convaincu qu'il faut faire une distinction beaucoup plus ferme et plus tranchée qu'on ne le fait en général entre les scènes publiques et le théâtre privé.

Le théâtre privé — représentations dans les écoles, les Universités, les Inns of Court, à la Cour par les troupes des enfants de la Chapel Royal — nous est assez bien connu par toute une série de pièces publiées, *Gorboduc*, *Gammer Gurton's Needle*, *Ralph Royster Doyster*, *The Arraignment of Paris*, les comédies de Lyly, etc. Ce théâtre montre, dès avant le milieu du siècle, l'influence très forte de l'antiquité et des théories critiques, relatives au genre dramatique, propres à la Renaissance. Il est souvent classique dans sa forme, ou s'efforce de l'être le plus qu'il peut sans heurter trop de front le goût des spectateurs qui, malgré leur culture classique, humanistique, reste dans une large mesure celui d'amateurs du théâtre médiéval. Dans son fond, il est beaucoup plus redevable à la culture nouvelle qu'à l'ancienne.

Mais ce théâtre privé n'est pas à proprement parler le théâtre de la Renaissance anglaise. Bien que pour la période antérieure à 1586 — date probable de la *Spanish Tragedy* — nous le connaissions beaucoup mieux que le théâtre public, ce n'est pas de lui qu'il s'agit quand nous parlons du théâtre qu'ont illustré Marlowe, Shakespeare et tant d'autres. Tandis que le théâtre privé est joué par des écoliers, des étudiants des Universités ou des écoles de droit, ou les troupes très spéciales d'enfants au service de la Cour, et toujours devant un public choisi, exclusif, de gens cultivés, sachant plus ou moins le latin et le grec, férus de mythologie antique, lecteurs de Térence, Plaute et Sénèque, — le théâtre public, lui, est le fait de troupes d'acteurs professionnels formées au XVe siècle pour jouer les moralités et qui avaient encore beaucoup de moralités dans leur répertoire, et qui vivaient de leur succès auprès d'un public, d'où l'élément cultivé n'était certes pas exclu, mais très mêlé et en bonne partie populaire, c'est-à-dire à peine touché par la nouvelle culture. Ce théâtre public hérite donc d'une double tradition. D'une part, les acteurs — et rien n'est plus tenace que la tradition au sein d'une troupe d'acteurs, même si elle ne cesse de se renouveler — y sont accoutumés à jouer des moralités. D'autre part leur public est accoutumé à les voir jouer des pièces du moyen âge, du XVe ou du début de XVIe siècle, dont la forme est médiévale, c'est-à-dire ne correspond en rien aux théories critiques de la Renaissance, quel que soit le degré d'influence que les idées nouvelles aient pu avoir sur leur contenu.

Pour réussir en qualité de pourvoyeur de pièces du théâtre public, il fallait se conformer à la tradition de ce théâtre, mettre au rancart toutes les théories classiques, si bien exposées par un Sidney, et suivre le goût du public et des acteurs, faire en somme des pièces médiévales dans leur forme. C'est ce que Kyd, tout élève d'une école de droit qu'il semble avoir été, c'est ce que Marlowe, tout frais émoulu de Cambridge qu'il fût, c'est naturellement ce que Shakespeare, qu'aucune tradition différente ne gênait, ont d'emblée compris. Leur culture, certes, faisait d'eux des hommes de la Renaissance. En tant que poètes narratifs, Marlowe et Shakespeare s'intègrent complètement et exclusivement dans la tradition humanistique. Mais en tant que dramaturges, ils ont compris que pour réussir auprès de leur public, le public qui les faisait vivre et les soutenait dans leur effort artistique, il leur fallait accepter la tradition propre à la scène publique. Et leur exemple a été suivi, naturellement, spontanément par la plupart, en rechignant par un Jonson. Leurs pièces sont donc construites, non dans le moule propre à la Renaissance, que les dramaturges italiens et français s'efforcent d'adopter, mais dans un moule franchement médiéval.

Analyser la forme du théâtre médiéval anglais — mystères et moralités — c'est donner une analyse de la forme du théâtre shakespearien : longue histoire présentée par épisodes dramatisés, mélange des genres, personnages nombreux et de conditions diverses, pièces faites de très nombreux actes (appelés improprement scènes) dont chacun a son unité propre, de temps, de lieu, de ton aussi, bien que le nombre des tons possibles soit beaucoup plus considérable que dans le théâtre classique, unité de l'ensemble due à la seule inspiration générale, au thème général, et non à des artifices de construction. Il va sans dire que sujets, idées de toutes sortes, contenu en général doivent énormément à la culture qui était celle des dramaturges. Mais la forme dramatique n'en reste pas moins strictement médiévale. En ce sens le théâtre de la Renaissance anglaise est le continuateur du théâtre médiéval.

K. **Wais** (in französischer Sprache) : Man könne Shakespeare und das elisabethanische Drama ebensowenig allein aus der Renaissance erklären wie allein aus der mittelalterlichen Bühne ; vielmehr seien hier beide zu einem neuen Dritten vereint. Für das mächtige Nachwirken des mittelalterlichen Dramas sei der *Doctor Faustus* des Marlowe ebenso bezeichnend wie etwa die Racheallegorieen in *Richard III.*

M. **Lebègue** ne pense pas que les efforts actuellement déployés par certains érudits locaux pour rétablir de vieux usages dramatiques, aboutissent à un résultat durable et sérieux ; les snobs, au début, peuvent applaudir à leurs reconstitutions (par exemple, pour les pastorales provençales de Noël); mais ce succès a peu de chances de persister.

M. FOLKIERSKI, Président du Congrès, donne un résumé des débats. 1° Réalistes et nominalistes n'ont cessé de se combattre pendant toute la durée du Congrès, entre les deux extrêmes de la reconnaissance absolue de l'utilité des genres, d'une part, et de la proclamation de la liberté absolue de l'artiste créateur, d'autre part. Ceux-ci furent tout près de proscrire toute imitation, en même temps que toute intervention*

* *Note de la Rédaction.* M. Folkierski nous fait savoir que, malheureusement, tous ses papiers concernant le Congrès ont été perdus lors des événements de septembre dernier. Il lui est donc impossible de nous donner le texte de ses allocutions et interventions présidentielles. Notre président se réserve pour l'avenir, et dans le cas où il rentrerait en possession de ses dossiers, la possibilité de publier intégralement les documents en question. M. Zaleski se trouve dans la même situation ; ce qui nous a obligés à remplacer le texte de sa communication par celui de son résumé, déjà paru dans *Hélicon,* — afin de donner un point de départ au débat.

codificatrice de la critique ; ceux-là faisaient de leur mieux pour mettre dans une lumière avantageuse la tradition littéraire, la continuité de la belle pratique, cette course du flambeau dans laquelle toute génération sert de précurseur et de modèle à la génération suivante. Cependant beaucoup d'entre nous se sont vus affermis dans la conviction apportée à ce Congrès et se sont ralliés à la thèse de M. Kohler qui a fait leur part à l'artiste créateur et à l'utilité des modèles sans que l'un pût gêner l'autre. Nous étions tous d'accord sur ce fait que, généralement (pas toujours !), l'écrivain de génie se libère plus souvent du «joug» des préceptes et crée des genres plutôt qu'il n'en subit ; et que le genre ne devient une loi tyrannique que pour les imitateurs nés. Mais il y a tel génie qui ouvre les bras à un genre estimé sans soupçonner en lui un adversaire ou un traître : c'est question de tempérament, de goût, et des circonstances plus encore que d'originalité et de dynamisme. — 2° Nos collègues ont étudié tantôt les facteurs expliquant l'origine d'un genre, tantôt les principes psychologiques ou autres qui le font vivre, et cela abstraction faite des circonstances historiques de l'origine du genre. Les uns comme les autres ont reconnu qu'une étude historique facilite jusqu'aux recherches psychologiques ou purement esthétiques et que, par contre, jamais point de vue exclusivement historique ne réussit à expliquer un ouvrage littéraire, sans l'intervention de réflexions plus particulièrement propres à l'art. Il paraît que ce n'est pas toujours le principe ayant fait naître un genre littéraire qui le soutient plus tard et en conserve l'élasticité. — 3° La plupart de nos amis se sont montrés enclins à un libéralisme plus ou moins large lorsqu'il s'agissait de déterminer les limites d'un genre et plus encore, lorsqu'ils avaient à reconnaître la naissance de genres nouveaux. Certains trouveraient utile de distinguer une série de sous-genres ou pré-genres ; parmi ces derniers il faudra ranger les formes fixes pour ne pas leur voir revêtir, le cas échéant, une apparence de genre.

Somme toute, le Congrès a répondu, quoique sans système préconçu et trop rigoureux, à toutes les questions qu'il s'est posées. Nous le quittons pleins, sinon de formules et de décisions définitives, au moins d'idées larges et variées au sujet des genres littéraires et de leur rapport à l'ouvrage littéraire qui reste notre principal sinon unique objectif.

Après ce résumé très applaudi, M. Folkierski présente au Congrès les vœux de la Commission qui sont adoptés à l'unanimité, et en souhaitant aux congressistes bon voyage et travail couronné de résultats, il déclare clos le IIIe Congrès d'Histoire Littéraire.

*

LA COMMISSION

A l'occasion du IIIe Congrès international d'histoire littéraire, la Commission internationale d'Histoire littéraire s'est réunie à Lyon le 29 mai 1939, sous la présidence de M. Van Tieghem, vice-président. Etaient présents : MM. Charlier (Belgique), Folkierski (Pologne), Gallas (Hollande), Hankiss (Hongrie), Kohler (Suisse), Lebègue (France), Markovitch (Yougoslavie), Van Tieghem (France) et Zaleski (Pologne).

I. Le Secrétaire général présente un rapport sur l'activité de la Commission depuis le IIe Congrès d'Histoire littéraire, qui s'est tenu à Amsterdam en 1935. Les procès-verbaux de ce Congrès ont été publiés en 1937 dans le *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, dont ils forment le fascicule No 36. En 1936, la Commission s'est réunie à Bucarest ; elle y a échangé des vues sur le thème du Congrès de Lyon, et choisi les deux sujets *(Le théâtre et la société, Les rapports de la poésie néo-latine avec la littérature moderne)* qui devaient être traités au Congrès de Zurich ; en outre, par une innovation qui a été vivement approuvée, elle a admis à ses réunions les historiens de la littérature qui se trouvaient à Bucarest, et elle a entendu quelques communications sur deux thèmes relatifs à l'humanisme qui avaient été fixés d'avance : *l'influence d'Horace sur les littératures modernes*, et *les rapports entre humanistes occidentaux et orientaux ;* les exposés de MM. Cartojan, Eckhardt, Lebègue et Murarasu sur ces problèmes d'humanisme ont été publiés dans le N⁰ 43 du *Bulletin*, pp. 137—159, et ont été tirés à part.

Ensuite le Secrétaire général rappelle la part que les membres de la Commission ont prise aux travaux de la 12e section du Congrès de Zurich ; le programme de cette section embrassait la philosophie, les beaux-arts et la littérature. A ce propos, il exprime le vœu que dans le prochain Congrès quinquennal une section soit spécialement affectée à l'histoire littéraire, ainsi qu'il avait été fait au Congrès de Varsovie, et que le nombre des communications ne soit pas limité par avance à un chiffre peu élevé ; car, au dernier moment, il y a toujours des désistements. A la 12e section, par suite des désistements de la dernière heure, deux matinées et une après-midi restèrent inemployées.

Enfin il a mis les membres de la Commission au courant de la préparation du Congrès de Lyon.

II. M. Van Tieghem, Vice-président, passe en revue les travaux qui sont en cours d'exécution : le *Dictionnaire international des notions littéraires* qui est préparé sous la direction de l'actif Secrétaire général adjoint, M. Hankiss dont la revue *Hélicon*, toujours prête à se faire l'organe de la Commission, entre dans sa deuxième année d'existence. M. Van Tieghem se fait l'interprète des membres de la Commission en souhaitant que le projet de M. Tronchon, relatif aux publications d'histoire littéraire faites en Europe orientale, commence à être réalisé.

Enfin, conformément à l'avis du Bureau du Comité international des sciences historiques, il propose de mettre en train la continuation jusqu'à nos jours du *Répertoire chronologique des littératures modernes ;* sa proposition est unanimement approuvée ; le soin d'organiser ce travail est cinfié au Bureau.

III. Les membres présents de la Commission ont délibéré au sujet du IVe Congrès d'Histoire littéraire. La date de 1942 a été retenue. Il a été décidé que le Congrès serait tenu en Europe centrale ; le Bureau de la Commission a été chargé de choisir le lieu en accord avec les organisations locales.

IV. Le professeur H. Cysarz, de l'Université de Munich, est nommé membre de la Commission.

Le Secrétaire général :

R. Lebègue.

Pour finir, nous citons le toast de M. Van Tieghem au banquet final du Congrès :

Mesdames et Messieurs,

Il est un genre littéraire que nos débats ont oublié — un sous-genre tout au moins — et nous nous en apercevons en ce moment : c'est celui du toast à la fin d'un repas amical comme celui-ci. Quelle en fut l'origine ? la genèse ? l'histoire ou, comme aurait dit Brunetière, l'évolution au cours des âges ? Quelles en sont les lois ? Admirable sujet de thèse doctorale, n'est-il pas vrai ?

Mais je m'empresse, comme Vice-Président de la Commission, de vous faire part des vœux que vient de nous adresser notre Président M. F. Baldensperger, et qui s'adressent à tous les congressistes de Lyon. Je dois excuser sur leur demande plusieurs de nos collègues qui n'ont pu rester jusqu'à la fin du Congrès. Au nom de la Commission, je vous remercie d'être venus de pays si divers, de montrer un si constant intérêt pour nos travaux, d'avoir fait régner dans notre Congrès une atmosphère si calme, si sereine — autant que le ciel pur dont Lyon nous a fait l'agréable surprise de nous gratifier —, de collaboration confiante et souvent amicale, d'où parfois une certaine gaieté n'était pas absente. Nous remercions le Comité local d'organisation, son dévoué secrétaire M. Legouis. Nous remercions d'avoir bien voulu accepter notre invitation, M. le Préfet du Rhône ; M. le Recteur de l'Université de Lyon ; Mgr. Lavarenne, dont la conférence a été aussi neuve qu'utile pour nous tous ; M. le Président de l'Académie lyonnaise. Nous sommes très reconnaissants aux autorités de la Ville de Lyon et de l'Université pour leur accueil si sympathique et pour toutes les facilités qu'elles nous ont accordées.

Et c'est avec espoir, avec confiance même, que la Commission vous donne rendez-vous pour le IVe Congrès international d'Histoire littéraire !

La Direction de HELICON s'estime heureuse de pouvoir offrir à ses collaborateurs et amis les Actes du Congrès de Lyon et d'être arrivée ainsi au terme d'un odyssée, causé par les événements de la guerre, notamment dans le service postal et l'impossibilité, pour deux savants, de retrouver leurs textes communiqués au Congrès.

Elle tient à exprimer ses remerciements les plus sincères à tous ceux de ses collaborateurs qui ont bien voulu l'assister dans cette œuvre de paix au milieu des affres de la guerre.

INDEX DES COMMUNICATIONS ET DES INTERVENTIONS

ERRATA

In der Abhandlung *Spontane Selbstbesinnung*... dieses Jahrganges p. 25—52 ist zu bessern: in sämtl. linksseitigen Kopfleisten „Selbstbesinnung“ statt „Selbstkritik“; — p. 49. (Kopfl.): „Selbstbesinnung“ statt „Selbstbestimmung“; — p. 29, Z. 2 u. 6v. o.: „senen“ statt sênen“; — p. 31, Z. 5 v. u.: zu „sei“ Anmerkungsziffer 4; — p. 32, Z. 8 v. o.: „vnns“ statt „vnn“; — p. 46, Z. 13 v. u.: „dein Leben“ statt „Dein Lebens“; — p. 50, Z. 4—9 des Abschnittes ist zu lesen: „dessen“, „Gebietstypen des“, „Wollens“, „artikulierter“, „Existenz“, „und“ statt „ind“, „stetig“ statt „stetg“; — p. 52, Z. 3 v. o.: „das“ statt „den“.

*

Nell'articolo *Orbis Romanus*, pag. 80, i lettori sono pregati di correggere mentalmente un errore di stampa: ''Questa non può aumentare'' invece di ''Questa non può *non* aumentare''.

J. HUIZINGA

HOMO LUDENS

Studien über die Bestimmung des Spielelementes in der Kultur

Amsterdam (Éditions Académiques Pantheon) 1940

FRANCESCO FLORA

FOSCOLO

Milano (Società editrice nazionale) 1940

JULIUS PETERSEN

DIE WISSENSCHAFT VON DER DICHTUNG

I. Band: Werk und Dichter

Berlin (Junker und Dünnhaupt) 1939

AUSTIN WARREN

RICHARD CRASHAW

A Study in Baroque Sensibility

Louisiana (Louisiana State University Press) 1940

JEAN HANKISS

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA LITTÉRATURE

Ouvrage couronné par l'Académie Française

Paris (Editions du Sagittaire) 1936

HELICON

Prière d'adresser tous manuscrits (copies dactylographiées**) et exemplaires de presse au *Secrétariat de la Rédaction* (M. E. Gerlőtei), *Debrecen* (Hongrie), 10. (Tél. 25-00, chèque postal 23,500, HELICON, Debrecen.)

MM. les collaborateurs ont droit à 40 extraits de leurs articles respectifs. HELICON ne publie que de l'inédit et se réserve le droit de la reproduction et de la réimpression.

HELICON paraîtra en 3 fascicules par an, dans les cinq langues de Congrès.

Prix de l'abonnement : Fr. 180·— ; RM 15·— ; Hfl 9·— ; L 1 /1/— ; $ 4·75
Prix du numéro : Fr. 60·— ; RM 5·— ; Hfl 3·— ; L— /7/— ; $ 1·60

S'adresser aux EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON, Amsterdam (Leidschegracht 78. Téléphone 37,617, chèque postal : Amsterdam 338,306, Paris 2,400,002, Stockholm 4,179, Zürich VIII. 27,752 ; banque : Rotterdamsche Bankvereeniging, Amsterdam ou Den Norske Creditbank, Oslo ou Schweizerische Kreditanstalt, Zürich ou Leipzig (Salomonstraße 16. — chèque postal : Leipzig 2,517. Carl Fr. Fleischer).

Dans les prochains numéros articles de

W. G. ATKINS, H. BÉDARIDA, L. BERIGER, A. CLOSS, E. R. CURTIUS, E. ERMATINGER, S. ETIENNE, A. FARINELLI, J. VON FARKAS, F. DE FIGUEIREDO, W. FOLKIERSKI, E. GUTIÉRREZ, P. HAZARD, H. HENEL, G. HESS, A. JOLLES, W. KIRKCONNELL, J. KOSZÓ, K. S. LAURILA, S. B. LILJEGREN, G. MAVER, J. NADLER, H. OPPEL, E. D'ORS, R. PETSCH, N. I. POPA, J. REMÉNYI, E. ROTHACKER, L. L. SCHÜCKING, J. VAN DAM, A. VISCARDI, O. WALZEL, M. WEHRLI, A. WARREN, B. ZOLNAI.

* Liste close provisoirement le 15 mars 1940.
** On n'accepte pas de textes uniques.

Imprimé par les
PRESSES MUNICIPALES DE DEBRECEN (HONGRIE)
fondées en 1561